

Yüksek Lisans Tezi

NEZİHE MUHİDDİN, KADIN GOTİĞİ VE GOTİK KAHRAMANLAR

NİLÜFER YEŞİL

**Türk Edebiyatı Bölümü
Bilkent Üniversitesi
Ankara
Mayıs 2009**

Buket'e

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

NEZİHE MUHİDDİN, KADIN GOTİĞİ VE GOTİK KAHRAMANLAR

NİLÜFER YEŞİL

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
BİLKENT ÜNİVERSİTESİ
ANKARA

Mayıs 2009

Bütün haklar saklıdır

Kaynak göstermek şartıyla alıntı ve gönderme yapılabilir

© Nilüfer Yeşil

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Talât Halman
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Dr. Mine Özyurt Kılıç
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün Onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

NEZİHE MUHİDDİN, KADIN GOTİĞİ VE GOTİK KAHRAMANLAR

Yeşil, Nilüfer

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon

Mayıs 2009

Türk edebiyatında daha çok gerçekçi edebiyatın üretilmesi, gotik yapıtlardaki özgünlüğün göz ardı edilmesini beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet dönemi yazarlarından Nezihe Muhiddin'in *İstanbul'da Bir Landru* (1934), *Benliğim Benimdir!* (1929) ve *Sus Kalbim Sus!* (1944) adlı üç romanında gotik öğelere rastlanmakla birlikte, bu yapıtlar gotik gelenekle ilişkilendirilerek hiç ele alınmamıştır. Bu durum muhtemelen, gerçekçi edebiyatın merkezî konumu kadar, yazarın tepki uyandıran siyasi kimliğinden kaynaklanmaktadır. Kemalist iktidardan haklarını açık açık isteyen ve bir Osmanlı aydını olarak, “çocuk” kadın rolüne uymayan Muhiddin, 1927'den sonra siyasetten uzaklaştırılır. Bu tezin amacı, Muhiddin'in muhalif kimliğini dikkate alarak, yazarın bu romanlarında neden gotik gelenekten yararlandığını irdelemektir. Gotik edebiyatın tarihsel gelişimine ve bazı kuramlarına tezin “Gotik: Türk Edebiyatında Bir İstisna” adlı bölümünde yer verildikten sonra, “Prenses Nazlı'nın Gotik Macerası: *İstanbul'da Bir Landru*” başlıklı ikinci bölümde ise bu romanda Byronik kahraman, ölüsevicilik ve aradalık olmak üzere başlıca üç gotik unsurun “çocuk” kadının macerasına nasıl yön verdikleri sorgulanmaktadır. Bu unsurların geçmiş zamanla bağlantısı, Prenses Nazlı'nın iktidara sahip olduğu bir döneme duyduğu özlemi dile getirmektedir. “Cariyelerin İktidarla Gotik Mücadeleleri: *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!*” adlı son bölümde, kadının evin içinde ve dışında maruz kaldığı gotik şiddetle mücadelesi irdelenmektedir. Ataerkil düzeni aldatmak için kendilerine biçilen rollerde uzmanlaşan bu gotik kadın kahramanlar, Nezihe Muhiddin'in de kadın

yazarı kimliğinde uzmanlaşmasının göstergeleridir. Gotik gelenek çerçevesinde yapılan sorgulamaların ışığında, bu romanların “Batılı”yı ya da Osmanlı’yı yeren ve Cumhuriyet ideolojisini yücelten okumalarla sınırlı değerlendirmelerine yeni bir bakış açısı getirilmiştir. Böylelikle, gotik geleneği kullanan muhalif bir kadın yazar olarak Nezihe Muhiddin’in diğer Cumhuriyet dönemi yazarlarından farkı ortaya konulmuştur.

Anahtar sözcükler: kadın gotiği, Byronik kahraman, ölüsevicilik, aradalık, yeni kadın

ABSTRACT

NEZİHE MUHİDDİN, FEMALE GOTHIC AND GOTHIC HERO(IN)ES

Yeşil, Nilüfer

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Laurent Mignon

May 2009

Three novels by Nezihe Muhiddin, *İstanbul'da Bir Landru* (A Landru in Istanbul) [1934], *Benliğim Benimdir!* (I Am The Master!) [1929] ve *Sus Kalbim Sus!* (Hush Now!) [1944], have not yet been related to the gothic tradition, not only because of the central position of realism in Turkish literature but also because of Muhiddin being a controversial figure in the political arena of the Republican Period. The aim of this thesis is to analyze the reasons why Muhiddin has used the gothic tradition in these novels. Following the theoretical framework for this study, the next chapter focuses on how the Byronic hero, necrophilia and liminality lead the way in the “child” woman’s adventure in the novel *İstanbul'da Bir Landru*. These three gothic elements which are associated with the past suggest Princess Nazlı’s longing for a period when she held power. The other two novels are studied in the next chapter to reveal how heroines struggle against violence inside and outside the house. These gothic heroines who have professionalized in their roles which have been set by the patriarchy can also be considered as signs of Muhiddin’s professional femininity. By means of such inquiries into the gothic tradition, a new light is shed upon the readings of these novels either as a criticism of the “Western” or the Ottoman or as a celebration of the Republican ideology. Nezihe Muhiddin as a writer of subversion in the female gothic tradition is thus given a distinct place among other writers in the Republican Period.

Keywords: female gothic, Byronic hero, necrophilia, liminality, new woman

TEŞEKKÜR

Desteğini esirgemediği için bu tezin var olmasında en büyük payı olan danışmanım Laurent Mignon'a; yoğun çalışmaları arasında bana vakit ayıran ve değerli görüşleriyle tezime katkıda bulunan hocam Talât S. Halman ve meslektaşım Mine Özyurt Kılıç'a; *Sus Kalbim Sus!* romanındaki Fransızca dizelerin bir çevirisini büyük bir incelikle benim için yapan hocam Engin Soyupak'a; gotiğe duydukları merakı bana küçük yaşta aşlamış olan ağabeyim Korhan'la ablam Yasemin'e ve karanlıkla yüzleşirken elimi bırakmayan anneme; günleri, ayları takip edemediğim dönemlerdeki ihmalime karşın, beni ihmal etmeyen kuzenim Fulya Işık Özdemir'e ve dostlarım Burcu Ağan Kurgun, Sedat Çilingir, Elif Kaypak Emiroğlu, Ömer Buğrahan Kocaboğa, Enis Kösem, Gonca Özgür Bezirgan, S. Şemsa Özok, Burçin Tarhan, Ebru Tüzel, Barkın ve Evren Ünüulu ve Ayşe Ünal Ersönmez'e; bir tatlı sözleri bin kahveye bedel, başta Meliha Gökşen Buğra, Ayşegül Utku Günaydın ve Burcu Şafak olmak üzere bütün bölüm arkadaşlarıma; şimdiye kadar edindiğim başarıları ve yarım başarabileceklerimi hatırlatarak bana esin veren hocalarım Suat Karantay, Nedret Kuran Burçoğlu ve Saliha Parker'e, meslektaşlarım Pınar Besen ve Şehnaz Tahir Gürçağlar'a, İngiliz Dili Meslek Yüksekokulu'nda müdürüm John O'Dwyer'a ve Uygulamalı İngilizce-Türkçe Çevirmenlik Bölümü'ne ve öğrencilerim Nilüfer Genç'le M. Pınar Gözen'e teşekkür etmek boynumun borcudur.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1
I. GOTİK: TÜRK EDEBİYATINDA BİR İSTİSNA	13
II. PRENSES NAZLI'NIN GOTİK MACERASI: <i>İSTANBUL'DA BİR</i>	
<i>LANDRU</i>	23
A. Byronic Kahraman Nils	27
B. Ölüsevicilik ve Gotik Gelenek	34
C. Aradılığa Dayalı Var Oluş	38
D. "Çocuk" Kadının Gotik Çıkmazı	43
III. CARIYELERİN İKTİDARLA GOTİK MÜCADELELERİ: <i>BENLİĞİM</i>	
<i>BENİMDİR! VE SUS KALBİM SUS!</i>	53
A. Kadının Gotik Uzamı	60
B. Duvarları Aşan Şiddet	70
C. Kadının Uzmanlaşması	83
SONUÇ	96
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	99

ÖZGEÇMİŞ	104
---------------------------	------------

GİRİŞ

Türk edebiyatında yazarların daha çok gerçekçi edebiyat geleneğiyle yapıtlar üretmesi, az sayıda gotik yapıtın yazılmasına, yazılan gotik yapıtlarda ise özgünlüğün göz ardı edilmesine neden olmuştur. Cumhuriyet dönemi yazarlarından Nezihe Muhiddin'in romanlarındaki gotik öğelerin günümüze dek hiç ele alınmamış olması, gerçekçi edebiyatın merkezî konumu kadar, bu yazarın siyasi kimliğine duyulan tepkiyle açıklanabilir. Bu tezin amacı, Muhiddin'in muhalif kimliğini dikkate alarak, yazarın bazı romanlarında neden gotik gelenekten yararlandığını irdelemektir. Yazarın gotik öğeler taşıyan üç romanı *İstanbul'da Bir Landru* (1934), *Benliğim Benimdir!* (1929) ve *Sus Kalbim Sus!* (1944) bu amaç doğrultusunda incelenecektir. Gotik gelenek çerçevesinde yapılacak sorgulamaların ışığında, bu romanların “Batılı’yı” ya da Osmanlı’yı yeren ve Cumhuriyet ideolojisini yücelten okumalarla sınırlı değerlendirmelerine yeni bir bakış açısı getirilecektir. Böylelikle, gotik geleneği kullanan bir muhalif kadın yazar olarak Nezihe Muhiddin'in diğer Cumhuriyet dönemi yazarlarından farkı ortaya konacaktır.

Üç bölümden oluşan bu tezde öncelikle gotiğin tarihsel gelişimi ve bazı kuramları “Gotik: Türk Edebiyatında Bir İstisna” adlı ilk bölümde ele alınacaktır. Burada, Türk edebiyatında gotik yapıtlara neden sık rastlanmadığına değinilecek ve gotik geleneğin bazı temel özellikleri hakkında bilgi verilecektir. Tezin “Prenses Nazlı'nın Gotik Macerası: *İstanbul'da Bir Landru*” başlıklı ikinci bölümünde ise bu

romanda Byronik kahraman, ölüsevicilik ve aradalık olmak üzere üç gotik unsurun “çocuk” kadının gotik macerasına nasıl yön verdikleri sorgulanmaktadır. Diğer iki romanın incelendiği “Cariyelerin İktidarla Gotik Mücadeleleri: *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!*” adlı üçüncü ve son bölümde, kadının evin içinde ve dışında maruz kaldığı gotik şiddetle mücadelesi irdelenmektedir. Ataerkil düzeni aldatmak için kendilerine biçilen rollerde uzmanlaşan bu romanlardaki gotik kadın kahramanlar, Nezihe Muhiddin’in de kadın yazarı kimliğinde uzmanlaştığının göstergeleridir.

Nezihe Muhiddin hakkında hazırlanmış olan üç tane yayımlanmamış yüksek lisans tezinden ikisinde, Muhiddin’in kadın meselesi konusunda görüşlerinin romanlarına nasıl yansıdığı sorgulanmaktadır. Türkân Erdoğan’ın 1998 tarihli “Nezihe Muhi[dd]in’in Romanlarında Kadın ve Sosyal Değişme” başlıklı çalışmasında, Muhiddin’in 1930’lu yıllarda “gerek popüler edebiyatta gerekse siyasi yaşamda popüler bir kadın” olarak nitelendirilmesi dikkati çeker (ii). Muhiddin’in Türk kadın hareketindeki yerini saptamayı amaçlayan Erdoğan, yazara ait bazı görüşlerin romanlarında nasıl işlendiği sorusuna yanıt arar. Erdoğan, Muhiddin’in sosyal değişim ve kadınlar konusunda görüşlerinin romanlarına şöyle yansıdığını söyler: “[R]omanlarında sosyal değişimin olumsuz yönüne, [B]atılılaşma[’]nın yanlış uygulamalarının sonuçlarına değinen [y]azar[,] olumsuz olarak gördüğü ‘artist kadın, salon kadını, [B]atılı kadını’ tiplerini eleştirerek[,] ideal kadın olarak gördüğü ‘eğitimli-meslek kadını’ tipini savunmuştur” (iii). Bu romanlarda “Batılı” kadını olumlayan, meslek kadınlarını da olumsuzlayan kadın tipleri yok mudur? Erdoğan’a göre “Batılılaşma” her ne ifade ediyorsa, uygulamasının doğruluğu ya da yanlışlığı neye göre belirlenmektedir? Seda Coşar’ın 2006 tarihli “Osmanlı Türk Feminizminin

Nezihe Muhi[dd]in'in Edeb[î] Eserlerindeki Yansımaları” adlı incelemesinde, Osmanlı Türk Feminizmi'nin dört romanda yansımaları üzerinde çalışılmıştır (6): *Benliğim Benimdir!* (1929), *Ateş Böcekleri* (193[5]), *Avare Kadın* (1943) ve *Sabah Oluyor* (194[3]). Coşar, iyi ve kötü karakterlerle Muhiddin'in okurlara bir mesaj vermek istediğini ifade etmektedir (71). Acaba Coşar'ın dediği gibi, belirlenmiş toplumsal kuralları bozan hep kötü kadın karakterleri (106-07) midir? Bu tez yazarları, Nezihe Muhiddin'in romanlarını değerlendirirken, Cumhuriyet ideolojisinin etkisinde kalmış olabilirler mi?

Hüseyin Güç'ün 2001 tarihli “Nezihe Muhi[dd]in'in Hayatı ve Romanları Üzerinde Bir İnceleme” adlı çalışmasında romanlar yapı, olay örgüsü, tema, mekân, zaman, şahıs kadrosu ve dille anlatım özellikleri olmak üzere çeşitli açılardan incelenmiştir. Güç'e göre Muhiddin'in romanlarında daha çok bireysel temalar ele alınır: “[Romanlar] sosyal ve siyasi yapıyla yakın bir ilişkiye girmez” (128). Muhiddin'in romanlarında anlatımın vakaya “feda edildiği” yönünde Güç'ün görüşü de dikkate değer (129). Bunun nedenini, romanlarda aşk, ihtiras ve kıskançlık temalarının işlenmesine bağlayan Güç'ün (129), Muhiddin'in romanlarında gotik geleneği değerlendirmedeği anlaşılır.

Cumhuriyet dönemi yazarı olarak Nezihe Muhiddin'den söz eden diğer bir çalışma, İnci Enginün'ün yazdığı ve ilk kez 2001'de Dergâh Yayınları'nın yayımladığı *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* başlıklı kitabında yer almaktadır. Muhiddin'in adı, “Kadın Yazarlar” başlıklı bölümde Mebrure Sami Koray, Nur Tahsin Salor ve Fakihe Odman'la birlikte anılır (292). Enginün'e göre, bu yazarların ortak ve tek özellikleri Millî Mücadele dönemini yaşamış kişiler olarak, ülkücülükleriyle dönemin ihtiyaçlarına cevap veren popüler yapıtlar yazmış

olmalarıdır (291-92). Muhiddin'in yapıtlarında ne ölçüde ülkücülükten bahsedilip bahsedilemeyeceği tartışılır. Enginün, bu yazarların kaleme aldığı yapıtların işlevlerini tamamladıktan sonra unutulmuş olduklarını söyler (292).

Zühal Doğan, Nezihe Muhiddin'in *Bütün Eserleri* dizisi için yazdığı tanıtım yazısında Muhiddin'i Tanzimat dönemindeki "baba yazarlara" benzetir: "Muhiddin geleneksel kültür ve milliyetçi söylem doğrultusunda toplumu eğiten bir baba rolü[nü] üstlenir" (12). Resmî rejim, dönemin oldukça otoriter bir "babası" sayılabilecekken, Muhiddin'i bir babaya benzetmek ne kadar uygun bir ifadedir sorgulanabilir. Geleneksel kültür ve milliyetçi söylem bakımından Nezihe Muhiddin'in tutarlı bir çizgisi var mıdır? Ya yazarın bazı romanlarında geleneksel ahlak kalıpları sorgulanıyorsa ya da milliyetçilik bazen yerini daha çoğulcu bir söyleme bırakıyorsa? Nükhet Sirman ise "Nezihe Muhiddin'i Tanımak" adlı yazısında, Jale Parla'nın Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarını nitelerken kullandığı "mutlak metin" kavramını Muhiddin'in romanlarına ışık tutmak için kullanır (xvii). Sirman'ın ifade ettiği üzere, mutlak metinde "farklı bakış açılarına hiç yer yok" (xvii) ise, Nezihe Muhiddin'in romanlarına tek anlamın iletildiği yapıtlar olarak bakılmaktadır. Muhiddin romanlarında tutarlılığı kimi zaman sekteye uğratan okumalarla ataerkil düzeni şaşırtmayı hedefliyorsa, bu romanların tek anlamlılığı sorgulanır hale gelir. Böyle bir sorgulama için öncelikle Muhiddin'in siyasi kimliğini değerlendirebilmek gerekir.

Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği başlıklı kitabında Yaprak Zihnioğlu çarpıcı bir iddiayla okurun karşısına çıkmaktadır: "Cumhuriyet rejimi 'kadınsız' kadın hakları inkılabını gerçekleştirdi" (22). Yazara göre, Cumhuriyet'i kuran kuşak, görünüşte kadın haklarından yana

olmakla birlikte, kadınlar “ulusun yaratıcıları, etken bireyler [ve] siyasi failler / eyleyiciler” olarak görülmediler, bunun yerine, yeni rejimin “siyaset-dışı, edilgen seyirci ve destekleyicileri[ydiler]” (22). Şirin Tekeli’nin 1982’de yayımlanan *Siyasal Hayat ve Kadınlar* adlı çalışmasında yaptığı bir saptamaya *Kadınsız İnkılap*’ta yer veren Zihnioğlu, yeni rejimde kadın hakları konusunun dış dünyaya karşı bir “demokratikleşme simgesi” olarak kullanıldığını aktarır (23). Bu yönde yapılan reformların kazanımları için feministlere bir paye verilmedi; bu reformlar Mustafa Kemal Atatürk ve Kemalizm sayesinde olmuş bilindi (23). Böylelikle, Zihnioğlu’nun belirttiği üzere, “kadınlara haklarını biz verdik” söylemi Kemalist tarihyazımında yerini aldı ve kadın hakları için mücadele etmedikleri iddia edilen öncü cumhuriyetçi feministler toplumun belleğinden silindiler (23). Bu öncü feministlerden biri, bir Osmanlı Türk kadın hakları savunucusu olan ve Cumhuriyet döneminde 1924-1927 yılları arasında Türk Kadın Birliği adı altında kadınların siyasi ve sosyal hakları için mücadele veren Nezihe Muhiddin’dir (19).

Yine Yaprak Zihnioğlu’nun yayına hazırladığı ve 2006 yılında Kitap Yayınevi’nin yayımladığı dört ciltlik *Bütün Eserleri*’yle Muhiddin’in adı bir süredir daha sık anılmaktadır. *Kadınsız İnkılap*’ta Muhiddin’in 1980’lerin ortalarına kadar birincil kaynaklarla incelenmediğini söyleyen Zihnioğlu, bu bağlamda diğer çalışmalara öncülük eden iki çalışmadan bahseder: Birinde Zafer Toprak 1988 yılına ait bir yazısıyla Muhiddin’i Kadınlar Halk Fırkası’nın kurucusu olarak tanıtır, diğerinde Serpil Çakır 1997’de yayımlanan bir makalesinde, Muhiddin ve Ulviye Mevlan’ı birbiriyle karşılaştırır (18). Nezihe Muhiddin’in siyasi kimliği üzerinde duran bu iki çalışmadan başka, Ayşegül Baykan ve Belma Ötüş-Baskett’in yayına hazırladıkları ve 1999’da yayımlanan *Nezihe Muhi[dd]in ve Türk Kadını 1931*

başlıklı kitapta Muhiddin'in yazarlığı da ele alınmıştır. Bu tarihler, Muhiddin'in hem siyasi kişiliğinin, hem de yazarlığının uzun süre mercek altında tutulmadığını doğrulamaktadır.

Yaprak Zihnioğlu'nun *Kadınsız İnkılap*'ta aktardığına göre, Nezihe Muhiddin 1889'da İstanbul'da Kandilli'de doğmuştur (35). Evde özel derslerle eğitim görmüş olan yazar, Farsça ve Arapça dışında, Almanca ve Fransızca dillerini de öğrenmiştir (35). Edebiyat konusunda bilgisini, özel öğretmenlerine ve "ilk mürebbim" olarak andığı "dayızadesi" ve kardeşliği olan Nakiye Hanım'a borçludur (36). Çocukluk yılları, II. Abdülhamit'in İstibdat dönemine rastlayan Muhiddin, Nakiye Hanım'ı "hürriyet aşığı" bir "ihtilalci" olarak nitelemiştir (36). Nakiye Hanım ve (Kıbrıslı) Azize, Refika ve Feride Hanımlar'la o dönemde bir araya gelen Nezihe Muhiddin, "kadınlığın mefkuresini" bu toplantılarda yapılan tartışmalarda öğrenmiştir (36). Sonradan Kıbrıslı Azize Hanım uluslararası kadın konferansına ilk katılan Osmanlı Türk kadını olacaktır (36). Muhiddin yirmi yaşındayken (1909) öğretmenliğe başladı (37). Kız idadisinde ders veren Halide Edib'le Muallim Nakiye Hanım Elgün ve bir okulda müdürlük yapan olan Şükûfe Nihal'le bu ortamda tanışmıştır (38). Nezihe Muhiddin, 1923'te Kadınlar Halk Fırkası'nın açılması için harekete geçti (127) ama 1924'te firkanın kurulmasına hükümet izin vermeyince, onun yerine Kadın Birliği'nin kurulmasına öncülük etti (150). 1925-1927 yılları arasında basılan ve Türk Kadın Birliği'nin yayın organı hâline gelen *Kadın Yolu* dergisinin sahibi ve genel yayın yönetmeniydi (169). Nezihe Muhiddin, 1927'de yolsuzluk yaptığı gerekçesiyle (235), Kadın Birliği'nde başkanlıktan uzaklaştırıldı ve birlikten ihraç edildi (244). 10 Şubat 1958 günü Muhiddin tek başına ve "unutulmuş bir durumda" İstanbul'da bir akıl hastanesinde vefat etti (41). İki kez evlenmiş olan

ve babasının adını soyadı olarak kullanan Nezihe Muhiddin'in ikinci evliliğinden bir oğlu olduğu bilinmektedir (39). Muhiddin'in yaşamöyküsünde değinilen bu noktalar onun kadın meselesine ve edebiyata bakış açısına ışık tutabileceği gibi, yazarlığının neden ve nasıl unutulmaya yüz tuttuğu konusunda ipuçları verebilir.

Kitap Yayınevi'nin yayımladığı dizide verilen listeye göre, Nezihe Muhiddin'in on yedi romanı (1911-1944) ve *Boğaziçi*, *Donanma*, *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*, *Kadın Yolu* ve *Resimli Şark* dergilerinde yayımlanmış hikâyeleri ve mensureleri bulunmaktadır (xi-xii). Yine bu listede yazarın siyaset, kadınlık ve toplumsal içerikli konular üzerine makaleleri ve hitabelerinin dışında, *Ati*, *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası* ve *Kadın Yolu*'nda sanat ve edebiyat hakkında yazıları olduğu belirtilmektedir (xii). Nezihe Muhiddin'in ayrıca *Türk Kadını* başlıklı bir inceleme ve tarih çalışmasıyla bir masalı ve bir tiyatro oyunu vardır ve bunun dışında sekiz çevirisi bulunmaktadır (xii-xiii). Buna karşılık, Ferit Ragıp Tuncor'un 1996'da yayımlanan "Kadın Romancılarımız: Nezihe Muhiddin Tepedelenligil" adlı yazısında bazı farklı bilgilere erişmek mümkün: Yazarın on yedi değil, yirmi romanı vardır ve bunların tamamı gazete ve dergilerde tefrika olarak yayımlanmıştır (21). Burada aktarılan bilgiye göre, Muhiddin'in üç yüzden fazla hikâyesi dışında, sahneye konulmuş oyunları, operetleri ve filme alınmış senaryoları bulunmaktadır (21). Bu veriler, yazarın çeşitli türlerde çok sayıda ürün ortaya koyduğunu göstermektedir.

Kadınsız İnkılap'ta Yaprak Zihnioglu'nun ifadesine göre, Nezihe Muhiddin çoğu yapıtını 1927'den sonra yazmıştır (38). Bu dönem, yazarın Türk Kadın Birliği'nin başkanlığından çekilmek durumunda bırakılmasından sonraki yıllara denk gelir (234-47). Zihnioglu, 1940'ta yayımlanan Murat Uraz'ın *Kadın Şair ve Muharrirlerimiz* adlı yapıtının dışında, 1990'lara kadar ne edebiyat yıllıklarında ve

seçkilerinde, ne de anılarda Nezihe Muhiddin'in yazarlığından bahsedilmediğinden söz eder (41). 1912-1927 yılları arasında Süleyman Nazif, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Celal Nuri İleri ve Yusuf Akçuraoğlu olmak üzere, Muhiddin dört yazardan övgüler almış olmakla birlikte (38-39), Zihnioğlu'nun dediği gibi hiçbir anıda, seçkide ya da yıllıkta yazarın adına rastlanmaması (41) şaşırtıcıdır. *Kadınsız İnkılap*'ta verilen bir başka örnek, 1954'te Neriman Malkoç'un *Yeni İstanbul* gazetesi için hazırladığı "Kadın Ediplerimizle Röportajlar" başlıklı yazı dizisinde Muhiddin'in adını devrin kadın yazarları arasında saymamasıdır (40-41). Bu bilgiler, Zihnioğlu'nun dediği gibi, Nezihe Muhiddin'in siyasi kişiliğine yapılan saldırılardan yazarlığının da payını almış olduğunu göstermektedir (40).

Bu noktada Muhiddin'in kadın hakları konusundaki görüşleri üzerinde durmak, yazarın Kemalist ideolojiyle hangi noktalarda çatıştığına açıklık getirecektir. Yaprak Zihnioğlu, basında ilk kadın mektubunun yer aldığı 1868 yılından, Türk Kadın Birliği'nin "kendini feshettiği" 1935'e yılına kadar (21), Nezihe Muhiddin'in kadına bakış açısının zamanla değiştiğine işaret eder: Fatma Aliye ve kuşağının geliştirdiği "İslam kadını" kavramı, Muhiddin için Birinci Dünya Savaşı'nın ardından milliyetçi bir nitelik kazanmış ve "Türk kadını" kavramına dönüşmüştür (76). Muhiddin'e göre, bu kadın dinsel hurafeleri terk etmiş, onun yerine bilimden yararlanan, "akılcılığı ve laikliği benimsemiş" bir kadındı (76-77). Bunun dışında, Zihnioğlu'nun aktardığına göre, Muhiddin'in gözüyle Türk kadını "kendi haklarının bilincinde olan ve haklarını kazanmak için çalışan, ülkenin iktisadi ve siyasi meselelerini bilen ve çözümler üretmeye çalışan, memleket meselelerine sahip çıkan, kamu alanında, karar mekanizmalarında yerini alan" bir kadın olmalıydı (77). Kadınlara haklarını vermiş olmakla övünen Kemalist ideolojiyle, kadının haklarını

almasını isteyen Muhiddin'in bakış açısındaki farkları, bu "Türk kadını" kavramında görmek mümkün. Yazarın 1929'da *İkdam*'da yayımlanan "Türk Kadınları Mebus Olmak İstiyorlar" başlıklı yazısında aynı türde bir çatışma söz konusudur:

[B]ize bekleyiniz demek manasızdır. Yoksa kadın henüz tecrübesizdir, demek mi isteniliyor acaba? Fakat demirci örs başında sanatkâr olur, biz kadınlar daha kırk yıl bu işlerden uzak kalsak tecrübe ve alakamız o kadar uzaklaşacaktır. [...] O h[â]lde beklenilecek vakit, bize hiçbir zaman temenni edilen bilgiyi veremez, tecrübe ve mûmarese [meleke] ancak işbaşında kendini gösterir. Bekleyiniz (!) kelimesi çok müphemdir. Neyi bekleyeceğiz? Kadının başka bir hilkatla dünyaya gelmesini mi? (280)

Yaprak Zihnioğlu'nun da belirttiği gibi, Kadınlar Halk Fırkası ve Kadın Birliği kurucu ve eylemcileri 1923-1935 arası (21) birinci dalga cumhuriyetçi feminizme ön ayak olurlarken, Kemalist iktidarla çatışma hâlindeydiler (19). Bu nedenle iktidar, "radikal dönüşümler[i] otoriter yöntemlerle uygula[mak]" yoluna girmişti (19). Zihnioğlu'nun ifade ettiği üzere, tek partili Kemalist rejimin kurulup, ülkenin siyasi yaşamına yerleştirilmesi (19) de radikal dönüşümün ne çapta düşünüldüğünü göstermektedir. 1924 yılında Kadınlar Halk Fırkası'nın kuruluşuna hükümetin izin vermemesi de yine Kemalist rejimi yerleştirme isteğiyle ilintilidir (149). Zihnioğlu, hükümetin bu engelini, "Kadınlar Halk Fırkası'nın programının kadınların haklarını geniş kapsamda içermesi ve bu hakları örgütlü ve kararlı bir kadın grubunun savunması[na]" bağlar (149). Kemalist iktidar, her ne kadar kadın hakları meselesini "modernleşme / çağdaşlaşma programının simgesi" olarak alsada kadın haklarıyla ilgili projesini kendi belirlediği sınırlar çerçevesinde uygulamaya

koymak istiyordu (149). Diğerk bir deyişle, Kemalist iktidar kadınlar için uygun gördüğü hakları, onlara kendi eliyle vermek istiyordu. Bu nedenle, Zihnioğlu'nun da ifade ettiğı üzere, Kemalistler Cumhuriyet kadın tiplerini, “Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğini kayıtsız şartsız kabullenen, ona tapma derecesinde bağı olan bir ‘çocuk kadın’ ya da ‘yetişkin olmayan kadın[la]’” sınırlı tutmuştur (23). Yaprak Zihnioğlu, kadın kimliğini “vatana asker / evlat yetiştiren anneler” olarak tanımlayan egemen iktidarın patriyarkal yaklaşımını vurgular (22). Kadının bu biçimde tanımlanmış olması, kadının aleyhine işleyen bir kamu ve özel alan ikiliğini oluşturmuştur (22). Zihnioğlu'nun belirttiğı gibi, kemalist iktidar kadın hakları reformlarını kendi belirlediğı sınırlar dâhilinde uygulamak isterken, Muhiddin kadınsız inkılabın mümkün olamayacağı görüşünü savunmaktaydı (22-23). Öyle ki, Zihnioğlu'nun ifadesiyle, Muhiddin için “kadınların ulusal inşa sürecine katılması inkılapların tamamlaması için önkoşuldu” (22).

Kadınsız İnkılap'in en ilginç yönlerinden biri, Nezihe Muhiddin'in neden Kemalist tarihyazımında ve dolayısıyla Cumhuriyet dönemi edebiyatında belleklerden silindiğı konusunda Yaprak Zihnioğlu'nun getirdiğı açıklamalardır. Yukarıda bahsi geçen resmî iktidarın kurduğı otoriter rejimde bir kadının kendi haklarını istemesi bu nedenlerden biri olabilir. Zihnioğlu, 4 Haziran 1339 (1923)'te Muhiddin'in siyasi haklar üzerine *Vakit* gazetesine yazdığı bir makaleden bahseder (125). Kadınlara istedikleri haklar verilmezse ne yapılacağı sorusunu bu yazıda yanıtlayan Muhiddin, Zihnioğlu'nun dediğı gibi, sözleriyle “kadın hakları militanlığını / eylemciliğini” dile getirmektedir:

Onları bize vermeseler bile biz, onları alacağız. Hîç şübhesiz hak,
‘azmin, fi‘lin ve liyâkatındır. Kadınlarımızın, şu on beş senden beri

ibrâz ettiği fikr-i teşebbüs ve fa‘âliyyet o mevki‘lere oturmak için bize bir hak bahş etmiştir. Memleketin ihtiyâcât-ı hakîkiyyesi [gerçek ihtiyacı] de o mevki‘lere bizim sâhib olmaklığımızı emrediyor. (126)

Muhiddin’in dışlanması bir diğer nedeni de Cumhuriyet’in “yeni kadın” tanımıyla ilişkilendirilebilir. Zihnioğlu’nun ifade ettiği gibi, Cumhuriyet döneminde kadının bir “çocuk / yetişkin olmayan kadın” olması beklenirken, Muhiddin’in “bir İstanbul / Osmanlı münevveri olarak siyasi / kültürel [bir] geçmişi olma[sı]” bir tehlike olarak algılanmış olabilir (229). 1930-1931 yılları arasında kaleme aldığı *Türk Kadını* adlı yapıtında Muhiddin’in kendini tanımlama biçimi, bu “yeni kadın” tanımıyla ne kadar örtüşür tartışılır. Bu metinde Muhiddin kendini “memlekette açık kadına hak istemek için ananeleri, telakkileri [görüşleri], senelerin ördüğü zihniyetleri hiçe sayıp sesini gür çıkaran bir kadın” olarak tanımlar (306).

Nezihe Muhiddin eski zihniyetleri hiçe sayıp, her zaman sesini gür çıkarmayı mı seçmiştir? Bu soruyu yanıtlamak için yazarın *Türk Kadını* kitabına eleştirel bir gözle bakmak gerekir. Zihnioğlu’nun da belirttiği üzere, bu kitapla Nezihe Muhiddin, Osmanlı geçmişi silmek isteyen Kemalist rejime karşı kendini savunmak ve Osmanlı erken dönem kadın hareketinin temsilcilerini sonraki kuşaklara anlatmak istiyordu (248). Belki de yazar bu amacından dolayı, Zihnioğlu’nun da işaret ettiği gibi, *Türk Kadını*’nda Mustafa Kemal Atatürk için “Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri” gibi abartılı bir üslup kullanmıştır (231). Muhiddin’in bu üslubunu Yaprak Zihnioğlu şu sözleriyle açıklar: “[B]u övgü ve tapıncı [Muhiddin’in] haklar mücadelesini sürdürmek için başvurduğu bir taktik olarak algılamak mümkün” (231). Zihnioğlu’na göre, 1925’te Şeyh Said İsyanı’nın başlamasıyla gerginleşen siyasi ortamda (175), Muhiddin rejim düşmanlarıyla ortak olmadığını biraz da bu üslupla kanıtlamak

istemiştir (231). Muhiddin'in "Affeden En Büyük İnsandır" (1925) gibi *Kadın Yolu* dergisi için yazdığı kimi yazılarda ve *Türk Kadını* kitabında Atatürk'ü övmesi, Zihnioğlu tarafından yazarın "var olma mücadelesi" olarak nitelendirilmiştir (232). Nezihe Muhiddin'in "biz müfrit feministlerden değiliz" ya da "süfrajeter gibi değiliz" (98) gibi açıklamalarını da bu bağlamda düşünmek gerekir. Sonuçta, Zihnioğlu'nun da aktardığı üzere, Muhiddin'in çocukluğu Emine Semiye ve Kıbrıslı torunlar gibi "Osmanlı hareket-i nisvanın süfrajeter olarak nitelendirilebilecek eylemcileri" arasında geçmiş, bu kişiler Muhiddin'in kadınlık konusunda görüşlerini etkilemişlerdir (97). Yaprak Zihnioğlu, Muhiddin'in "feminizm" sözcüğüne yaklaşımını şöyle açıklar: "Muhiddin 'feminizm' sözcüğünü çok sık kullanmadan mücadelesini verdi" (97). Muhiddin, bir yandan kadın hakları için mücadelesini verirken, "feminist" ve "süfrajeter" sözcükleriyle basın ve hükümetin tepkisini çekmek istememiş olabilir (97-98). Abartılı övgülerin ve sessizliklerin gerisinde bir var olma mücadelesi veren Muhiddin, dönemin baskılarına karşın bu mücadelesini sürdürmek için gotik roman geleneğinde aradığı özgürlüğü bir anlamda bulacaktır.

I. BÖLÜM

GOTİK: TÜRK EDEBİYATINDA BİR İSTİSNA

Ömer Türkeş, “Korkuyu Çok Sevdik Ama Az Ürettik” başlıklı yazısında Türk edebiyatında korku türünde yapıtların azlığına işaret etmektedir (16). Bunun nedenini Türkeş, türün gerçeklikten kopuk oluşuna dayandırır (16). Türk edebiyatında yazarların tercihlerini gerçekçi edebiyattan yana kullanmalarını “Aydınlanmacı ideallerle, yazara ve romana yüklenen vazifelerle” ilişkilendiren Türkeş (16), “Korku Türünde İnsana Özgü Çok Şey Bulmak Mümkün” adlı başka bir yazısında konuya şöyle açıklık getirmektedir: “İlk romanların yazarları, roman ile ilgili yazılarında Avrupa edebiyatını ve romanını uygarlığın işareti, kendi edebiyatlarını ve özellikle —Leyla ile Mecnun gibi— folklorik anlatıları geriliğin bir göstergesi saydılar” (118). Türkeş’e göre, Namık Kemal, Ahmet Midhat, Şemsettin Sami gibi yazarlar eski hikâye türünden romana geçişi, “hayalcilikten akılcılığa”, “çocukluktan olgunluğa” ve “ilkellikten uygarlığa” geçiş olarak görmüşlerdir (118). Namık Kemal, edebiyattaki yenileşme hareketini anlattığı 1888 tarihli “Mukaddime-i Celâl”de Türkeş’i doğrulayan bir yaklaşımdan söz eder:

H[â]lbuki bizim hikâyeler tılsım ile defîne bulmak, bir yerde denize batıp[,] sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng

ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin hâricinde birer mevza müstenit [istinat eden] ve sret-i tasvîr-i ahlâk ve tafsîl-i âdât ve teşrîh-i hissiyat [hislerin izahı, yorumu] gibi şerâit-i âdâbın kâffesinden [bütün, hepsi] mahrm olduğu için roman değil, koca karı masalı nevindedir. (39)

Gerçekçilikten uzaklaşan edebiyatı o dönemde Namık Kemal gibi bazı yazarlar “koca karı masalı” sayarken, Cumhuriyet döneminde durum değişmiş midir? “Korkuyu Çok Sevdik Ama Az Ürettik” adlı yazısında Türkeş, Cumhuriyet döneminde korku romanlarının yazılmadığını belirtir: “Cumhuriyet’in ilanından sonra edebiyatı da kapsayacak biçimde her alanda yürütülen yeniden inşa seferberliği, belki de aydınlanmaya yapılan vurgu, en çok mistik, fantastik, kısacası irrasyonel kaynaklardan beslenen korku türünün sonunu getirdi” (16). Acaba Türkeş’in dediği gibi, “aydınlanmaya yapılan vurgu” bu dönemde korku romanının yazılmamasına neden olmuş olabilir mi? Emine Tuğcu da “Türk Romanında Korkunun İzlerini Sürerken” adlı makalesinde ise Cumhuriyet dönemi için şöyle bir değerlendirmede bulunur: “Edebiyatın millîleştirme çabası [...] korku türünün gelişmesinde engel olarak belirmiştir. Bilindiği üzere 1923 yılından sonra yazılan romanlarda Cumhuriyet’in ilke ve inkılâplarına, millî ÷lkye ve Atatürk’e bağlılığın işlenmesi egemen edebiyat anlayışının anahatlarını oluşturmuştur” (5). Bu egemen edebiyat anlayışı, korku edebiyatının üretilmesini sağlayacak koşulları bir araya getirmiş olabilir mi?

Korku edebiyatının yararlandığı gotik gelenek nasıl tanımlanmaktadır? Ömer Türkeş, “Korkuyu Çok Sevdik Ama Az Ürettik” başlıklı yazısında Suat Derviş’in *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923) adlı romanını Türk edebiyatında korku türünde yazılmış

ilk yapıt olarak sayar (16). Gotik geleneğin on sekizinci yüzyılın sonlarında Avrupa’da yaygınlık kazanması, uzun bir tarih boyunca bu alanda yapılan çok sayıda çalışmayı beraberinde getirmektedir. Bu bölümde bu alanda yapılan en son çalışmalardan yola çıkılarak, gotiğin temel özellikleri üzerinde durulacak ve Cumhuriyet döneminin gotikle olası ilişkileri irdelenecektir.

Cannon Schmitt, *Alien Nation: Nineteenth-Century Gothic Fictions and English Nationality* (Yabancı Millet: On Dokuzuncu Yüzyıl Gotik Kurmaca Yapıtlar ve İngiliz Milliyeti) başlıklı kitabında, gotiği tanımlamanın tehlikeleri üzerinde durur (6). Yazara göre, bir metnin gotik olduğunu söylemek, bu genel özelliklere uymayan metinlerin gotiğin tarihinden silmesine neden olur (6). Schmitt’in de belirttiği gibi, gotiği tanımlamada duyulan güçlük, bu edebî türün tamamıyla göz ardı edilmesi gerektiği anlamına da gelmez (6). Genel kategorilerden kaçınmak pahasına türün olduğu gibi yok sayılması, metinlerin birbiriyle ilişkilendirilmesini olanaksız kılar (6). Bunun yerine, edebî türün genel geleneklerini belirlenerek, metinler öbeklenebilir ve aralarında değişen ilişkiler saptanabilir (8).

Terry Hale, “French and German Gothic: The Beginnings” (Fransız ve Alman Edebiyatlarında Gotik: Başlangıçlar) adlı yazısında, öbeklenen metinler aracılığıyla, farklı kültürlerde üretilen edebî türlerin ilişkilendirilmesi gerektiği üzerinde durur: “Edebî türler, bir gecede ortaya çıkmadıkları gibi, diğer kültürlerden soyutlanmış ortamlarda da doğmazlar. Bu özellikle gotik için geçerlidir” (63). Hale’in de belirttiği gibi, İngiliz gotiği için çoğunlukla, Horace Walpole’un 1764’te yazdığı *The Castle of Otranto*’yla (Otranto Şatosu) başlayıp, 1820’de Charles Maturin’in kaleme aldığı *Melmoth the Wanderer*’la (Gezgin Melmoth) biten bir dönemden bahsedilir (63). Bu edebî türün farklı kültürlerle etkileşimine bakıldığında

ise, Hale türün ilk yıllarından itibaren “yerli olsun, yabancı olsun, edebî, estetik ve bilimsel çeşitli kaynakları ödünç aldığını” ifade eder (63). Hale, Fransız edebiyatında sonradan on sekizinci yüzyılın sonunda *roman noir* (kara roman) ve on dokuzuncu yüzyılın başında *roman frénétique* (hezeyan romanı) türlerine kaynaklık edecek olan, 1730’lardan beri varlığını sürdüren “duygusal macera hikâyeleri[nden]” bahseder (63). Aynı şekilde, Alman edebiyatında ise gotiğin Britanya’da en yaygın olduğu dönemde, *Ritterroman*, *Rauberroman* ve *Schauerroman*’a (şövalyelik, haydutluk ve korku romanlarına) zemin hazırlayacak olan, şövalyeler, haydutlar ve hayaletlerin kol gezdiği romanlar ve hikâyeler revaçtaydı (63). Ferit Ragıp Tuncor’un “Kadın Romancılarımız: Nezihe Muhi[dd]in Tepedelenligil” adlı yazısında Muhiddin’in *Benliğim Benimdir!* başlıklı romanının Almanca’ya çevrilmiş olduğunu söylemesi bu bağlamda dikkat çekicidir (21). Gotik yapıtların farklı dillerde dolaşımına Muhiddin’in Türkçe’ye yaptığı çeviriler de birer işaret kabul edilebilir. *Nezihe Muhiddin Bütün Eserleri 1*’de Nezihe Muhiddin’in verdiği yapıtlar arasında 1934 yılında *Resimli Şark* dergisi için Edgar Allan Poe’dan “Bir Tablo” adlı öyküye ait çevirinin yer alması bu bakımdan dikkat çekicidir (xiii). Hatta bu listede yer alıp kaynakları belirsiz olan “Kara Kedi” ve “Deliler Arasında” başlıklı çeviriler de yine Poe’dan olabilir mi sorusunu zihinde uyandırır (xiii). Kaynaklarda Muhiddin’in bildiği diller arasında İngilizce’nin sayılmamış olması, gotik edebiyatının Avrupa’da dolaşımı ihtimalini akla getirmektedir.

Fred Botting’in *Gothic* (Gotik) başlıklı kitabında belirttiğine göre, gotikteki özelliklerin farklı metinlere ve tarihsel dönemlere yayılması, türün tanımlanmasını güçleştirmektedir (14). Gotiğin “tür ve kategorileri” aştığını ifade eden Botting, farklı kökenleri içinde barındıran gotik geleneğinin yararlandığı kaynakları şöyle

sıralar: “ortaçağ romansları, doğaüstü ve Faust’vari hikâyeler, masallar, Rönesans oyunları, duygusal ya da pikaresk anlatılar ve itiraf anlatılarından başka, Mezarlık şairlerini büyüleyen harabeler, mezar taşları ve geceye ilişkin kuruntular” (14).

Bununla birlikte, gotikle ilişkilendirilen hazır kalıplar “toplumsal kaygıların ifade edilmesi ve hatırlanması” bakımından önem taşır (2). Botting’e göre, on sekizinci yüzyılda gotikte en çok rastlanan özellikler “gizemli olaylar hakkında parçalı anlatılar, insanı dehşete düşüren imgeler ve kovalamacalar[dı]” (2). Gotik mekânların tehditkâr müdavimleri ise “hayaletler, canavarlar, şeytanlar, cesetler, iskeletler, kötü yürekli aristokratlar, keşişler ve rahibeler, bayılan kadın kahramanlar ve eşkiyalar” olarak sıralanabilir (2). On dokuzuncu yüzyılda ise Botting’in gotik figürler listesine, “bilim adamları, babalar, kocalar, kaçıklar, suçlular ve bütün ikiyüzlülüğü ve kötücül doğasıyla canavar ikiz” eklenmiştir (2). Eve Kosofsky Sedgwick ise “The Structure of Gothic Conventions” (Gotik Geleneklerin Yapısı) başlıklı yazısında gotik romanlarda ele alınan temaları şöyle listelemektedir:

[R]ahip ve rahibeliğin kurumları, uyku ya da ölüm hâlleri, yeraltı ve canlı gömülme, ikizler, gizli aile bağlarının keşfi, anlatıyla resim sanatı arasındaki benzerlikler, ensest olasılıkları, doğal olmayan yankılar ve sessizlikler, okunamayan yazılar, sözcüklere dökülemeyen hâller, konuşkan uşaklar, suçluluğun ve utancın zehirli etkileri, karanlık mekânlar ve düşler, geçmişten gelen hayaletler, Faust ya da Gezgin Yahudi türü figürler, halk ayaklanmaları ve yangınlar, morg ve tımarhane. (9-10)

Botting, gotik mekânların başlıca özellikleri olarak ıssızlıklarından, tehditkâr oluşlarından ve okuru yabancılaştıran niteliklerinden bahseder (2). On sekizinci

yüzyılda gotiğin başlıca mekânları “vahşi doğa ve dağlık yerler[di]” (2). Sonraları modern kent, doğayla gotiğin görkemli mimarisini bir araya getirdi; “karanlık ve labirentvari sokaklar” öne çıkmaya başladı (2). Öyle ki, Botting’in de belirttiği üzere, artık gotik şato ve ormanlar yerlerini kentin sokaklarına bırakır oldu (2).

Cumhuriyet döneminin idealleri gotik edebiyatın gelişimine engel sayılabilir mi? Fred Botting, gotiğin başlıca özelliklerinden biri olarak aşırılığı sayar, diğer bir deyişle, “imgelem ve duygular aklın sınırlarını aşmaktadır” (3). İhlal ise Botting’e göre, aşırılık gibi gotiği diğer türlerden ayıran bir başka özelliktir (3). Tutku, heyecan ya da duyum, ihlalin temelinde yatar ve ihlal etmenin büyüsunü ne toplumsal adetler, ne de ahlakın yasaları bozabilir (3). Nükhet Sirman’ın bahsettiği “mutlak metin” kavramının aksine (xvii), Botting gotik yapıtlardaki belirsizliğin, çok anlamlılığa rehberlik ettiğini söyler (3). Gotik, varlığını on sekizinci yüzyılda akılcılığın ve ahlakın yarattığı karmaşaya borçludur (1). Botting’e göre, karanlık ve gizemli gotik atmosferler, geçmişteki dönemleri bugüne taşımaktadır (1). Özellikle yirminci yüzyılda modernlik ilerleme kaydettiğini düşünürken, gotik figürler aynı fikri paylaşmıyorlardı: “[K]arşı-anlatılar aracılığıyla aydınlanmacı ve insansever değerlerin arka yüzünü gün yüzüne çıkarmışlardır” (1-2). Modernliğin değerlerine karşı her türlü tehditin gotikte toplandığını belirten Botting, bu tehditleri şöyle sıralar: “doğal ve doğaüstü güçler, hayalî aşırılıklar ve hezeyanlar, dinsel ve insani kötülükler, toplumsal ihlal, zihinsel parçalanma ve ruhsal yozlaşma” (2). Cumhuriyet döneminde modernliğe atılan adımlar, tam da Muhiddin’in gotik türde yapıtlar üretmesi için uygun koşulları beraberinde getirmiştir.

Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin* (Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı) adlı

kitabının girişinde, gotiğin geçmişle ilişkisini şöyle açıklar: “Gotik, birbirini izleyen tarihsel dönemlerin korkularını ifade etmek için gereken söylemi sağlama konusunda her zaman çok yönlülük içermiştir” (12). Yazarın bu görüşü, Botting’in de ifade ettiği gibi, gotik romanın Fransız Devrimi’nin içinde bulunduğu on yıllık dönemde revaçta olmasıyla ilişkilendirilebilir (5). Botting’e göre, gotik yapıtlarda “iktidarın, hukukun, toplumun, ailenin ve cinsiyetin doğası ile ilgili belirsizlikler[in]” öne çıkması, söz konusu dönemde gotiğin nasıl birbirine zıt siyasi konumları imlediğine açıklık getirmektedir (5). Böylelikle, Botting’in aktardığı üzere, gotik hem devrimci çetelerle aydınlanmacı radikalleri, hem de zorba ve batıl feodal değerlere bağlı kesimlerin tutumlarını yansıtıyordu (5). Hatta, gotiğin sözcük anlamına ışık tutması bakımından şu örneğe de burada yer vermekte fayda vardır: Gotik, özgürlük ve demokrasiye duydukları şiddetli bağlılıktan dolayı Kuzey Germen uluslarıyla ilişkilendirilmekteydi (5). Fred Botting’in aktardığına göre, Kuzey Avrupa’daki savaççı Gotik kabileler zorbalığın ve köleliğin karşısında duruyorlardı ve halk arasındaki yaygın inanç, bu kabilelerin Roma İmparatorluğu’nu yıktıklarına dairdi (5). Bu bakımdan, Botting’in ifade ettiği gibi, Gotik kabilelerin savaştığı “Roma tiranlığının Katolik Kilisesi’yle eşleştirilmesi” ve Kuzey Avrupalı Protestan ülkelerin gotik romanında “Katolik karşıtı bir anlamın üretilmesi” önem taşımaktadır (5). Gotikte iç / dış gibi ikili karşıtlıklar üzerinde duran Cannon Schmitt, ulus ve ırk düzleminde bu karşıtlıklarla gotik romanda yabancı korkusunun aktarılabildiğini söyler (13). Schmitt’e göre, gotik romanların “bireyi yüceltmesi” ve İngilizler’in bu yüceltmeyi Fransız Devrimi’nin dehşetiyle ilişkilendirmeleri, 1800’lerin başında bu edebî türün rağbet kaybetmesine neden olacaktır (5). Bu örnek de ister Katolik karşıtı, ister Fransız Devrimi karşıtı olsun, bu edebî türün farklı siyasi yaklaşımların

ifadesine dönüşebildiğini göstermektedir. Bu durum, Muhiddin'in gotik romanlarının şimdiye dek Cumhuriyet ideolojisini yücelten okumalarla değerlendirilmesine açıklık getirmektedir.

Cannon Schmitt, George Levine'in 1981'de yayımlanan *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley* (Gerçekçi İmgelem: Frankenstein'dan Bayan Chatterley'e İngiliz Kurmaca Yapıtlar) adlı kitabına gönderme yaparak, gotiğin on dokuzuncu yüzyıl boyunca "gerçekçi romanın dışı ve küçümsenen karşısavı" olarak görüldüğünü belirtir (7). Öte yandan, Schmitt'e göre, gotik romanlar "yasaklayan, denetleyen ve baskı uygulayan" iktidarı olumsuzlar (9). Schmitt'in de dediği gibi, gotik roman iktidardaki sistemi sekteye uğratar: Bu sistem ister akılcılık, ister kapitalizm, ister ataerkillik, isterse gerçekçi roman olsun, karşısında gotik romanı bulmuştur (9). Raymond W. Mize, *The Gothic Heroine and the Nature of the Gothic Novel* (Gotik Kadın Kahraman ve Gotik Romanın Doğası) başlıklı kitabında, gotik romanın genelde "gerçeklerden kaçan bir edebiyat türü" olarak algılandığını ve "İngiliz romanın ana çizgisinden bir sapma" olarak değerlendirildiğini ifade eder (32). Hâlbuki Robert B. Heilman'ın, "Charlotte Brontë's 'New' Gothic" (Charlotte Brontë'nin "Yeni" Gotiği) adlı yazısında söylediğine göre, "[g]otiğin işlevi toplumsal örüntülerin, rasyonel kararların ve kurumsal olarak onaylanan duyguların ötesinde yeni ufuklar açmak; diğer bir deyişle, gerçekliğin önünü açıp, bunun insan üzerindeki etkisini arttırmak olmuştur" (alıntılayan Mize 36).

Yukarıda değinilen iç / dış ikilisinin dışında, Cannon Schmitt sadist erkek / kurban kadın karşıtlığına da işaret eder (13). Schmitt, "kadın gotiği" teriminin ilk kez Ellen Moers tarafından 1963'te *Literary Women* (Kadın Edebiyatçıları) başlıklı

kitabında kullanıldığını belirtir (10). Ann Radcliffe'in ve onun gibi yazarların yapıtlarını niteleyen bu terim, bu tür gotik ürünlerde kadın özneliğinin dile getirildiği anlamında kullanılmaktadır, diğer bir deyişle, “kadın, kadın gözüyle incelenir” (alıntılayan Schmitt 10). Bu bağlamda, Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın 1979'da yayımlanan *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Çatıdaki Kaçık Kadın: Kadın Yazar ve On Dokuzuncu Yüzyılda Edebî İmgelem) adlı çalışmalarına da değinen Schmitt, bu iki eleştirmenin on dokuzuncu yüzyıl kadın yazarlarını incelerken, gotik edebiyatın tipik bir figürü olarak çatıdaki kaçık kadından yola çıkarak, çalışmalarını şekillendirdiklerini söyler (11). Bu çalışmalarıyla Gilbert ve Gubar, gotiği “kadın kaygılarının ve olanaklarının paradigması” olarak nitelemişlerdir (alıntılayan Schmitt 11). Schmitt'e göre, kadın hayatının görüngülerini gotikte bulan eleştirmenler, bu edebî türde kadınlara yönelik şiddet tehditinin önemini fark etmişlerdir (11). Bununla birlikte, eleştirmenler tehlikede olan kadınlığın bir figürü olarak gotik kadın kahramanını alarak, bu metinlerde “dişiliğin mecazi doğasını” ve dişileşmiş erkek karakterlerin de acı çekebileceği gerçeğini yadsımışlardır (11).

Daha çok Avrupa çıkışlı gotiği inceleyen buradaki kaynakların aksine, Türk edebiyatında gotik hakkında yapılmış çalışmalar parmakla sayılacak kadar azdır. Kaya Özkaracalar, *Gotik* adlı kitabında, Türk edebiyatında uyarlama değil de özgün yapıt üreten yazarlar olarak *Bahar Hik[â]yeleri*'yle (1939) Kenan Hulusi Koray'dan (63) ve *Dehşet Gecesi*'yle (1958) Kerime Nadir'den bahseder (67). Özkaracalar, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mezarından Kalkan Şehit* (1928) adlı romanı için “tekinsiz köşk ve mezarlık betimlerinde düzeyli bir gotik atmosfer yarat[ıldığını]” söyler (62). Bununla birlikte, romanın “finalinde sö[z k]onusu ‘mezarından kalkan

şehit' olayına rasyonel bir açıklama getir[ilmesi] ve başkahramanın ağzından doğaüstüne inançsızlık içeren söylemlerle baştan sona bezeli ol[ması]" bakımından türden uzaklaştığını ifade eder (62). Bu iki ögenin gotik bir yapıtta olamayacağı yönünde Özkaracalar'ın bu değerlendirmesi tartışılır. Nitekim Muhiddin'in romanlarında doğaüstü öğelere rastlanmasa da, bu yapıtlar gotik geleneğine bağlı olarak yazılmışlardır. Emine Tuğcu, "Türk Romanında Korkunun İzlerini Sürerken" adlı makalesinde ise Gürpınar'ın *Gulyabani* (1911), *Cadı* (1912), *Mezarından Kalkan Şehit* (1928) *Dirilen İskelet* (1946) ve *Ölüler Yaşıyor mu?* (1973) adlı romanlarında gotik öğelerin kullanımını hakkında yerinde bir saptama yapar: "Gürpınar'ın bu eserlerine dikkatle bakıldığında korku unsurlarının, sadece halkın doğaüstü varlıklara olan inancının alaya alınması için değil, yazarın politik söylemi[nin] ve iktidara yönelik eleştirisinin kurgunun bir parçası hâline getirilmesi için de kullanıldığı görülecektir" (6). Nezihe Muhiddin'in kullandığı gotik öğeler de benzer bir şekilde romanlarla yazarın siyasi kimliği arasında bir koşutluk kurulmasını sağlayacaktır.

II. BÖLÜM

PRENSES NAZLI'NIN GOTİK MACERASI:

İSTANBUL'DA BİR LANDRU

Nezihe Muhiddin'in 1934 yılında yayımlanan *İstanbul'da Bir Landru* adlı romanında Prenses Nazlı, 28 Temmuz [1]932 tarihli anılarında, arayıp da bulduğu macerasını kaleme almıştır. Bebek'te yaşadığı yalıdan ayrılıp, uşağı Beşir Ağa ile birlikte Solaryum Palas adlı otele yerleşen Nazlı, kumsalda Nils'le tanışır. İki yıldır İstanbul'da yaşayan Nils, kendini Danimarkalı bir ressam olarak tanıtır. Nils, Nazlı'ya şehirdeki işlerinden dolayı kumsala üç gün uğrayamayacağını söyler. Dördüncü gün Nils'i kumsalda gördüğünde, Nazlı'nın sabrı artık tükenmiştir, Nils'ten artık her gün kumsala gelmesini ister. Nils şehirde halletmesi gereken bir işi olduğunu, bunun için Nazlı'nın yanına üç gün daha gelemeyeceğini söyler. Nils'in başka bir kadınla ilişkisi olabileceğinden kuşkulanan Nazlı, Nils'i ertesi gün şehre inerken takip etmeye karar verir. İkisi istasyonda karşılaşırlar ve trenle şehre birlikte giderler. O günün akşamı Nils, Tokatlıyan Oteli'nde kalan Nazlı'yı alıp, Siyah Karga Barı'na götürür. Burada Nils kumarda para kaybeder ve borcunu ertesi gün ödemek şartıyla Nazlı'dan para almayı kabul eder. Sonraki gün Nils'in oteli aramasını bekleyen Nazlı, bir buçuk yıldır İstanbul'da beş kadının kaybolmasıyla ilgili bir

haberi gazetede okur. Son olayın üç gün önce olması, İstanbul'daki Landru'nun Nils olabileceğine dair Nazlı'nın kuşkusunu artırır. Nazlı bütün gün Nils'ten haber bekler ve sonunda Nils onu telefonla arar. İstanbul'dan ayrılacak olan Nils bu konuşmasıyla Nazlı'dan af dileyip, onunla vedalaşmak ister. Nils'i son kez görmek isteyen Nazlı, Nils'in Küçük Çekmece'deki ıssız evine gider. Nazlı bu evin mahzeninde Nils'in ölü bir kadınla seviştiğini görür. Öldürdüğü kadınlarla macerasını Nazlı'ya anlatan Nils'in bir sırrı daha vardır: Nazlı'yla birlikte, hayatında ilk kez diri bir kadını sevmiştir. Mahzendeki çukurdan bir yeraltı yoluna giren ikili, bu yolun çıkışında ayrılırlar. Nils uçağıyla İstanbul'dan kaçır, gece vakti dağ başında yalnız kalan Nazlı'yı ise Beşir Ağa kurtarır. Nazlı sabah gözünü otelde açar ve aile yadigârı yüzüğünün parmağından kaybolduğunu fark eder. Beşir Ağa'dan aldığı gazetede Nazlı, Nils'in fotoğrafını ve ondan bir sadist kleptomani olarak bahseden haberi görüp, ağlamaya başlar.

Muhiddin hakkında yazılmış olan üç yüksek lisans tezine bakıldığında, *İstanbul'da Bir Landru* romanının teması ya bireysel ya da toplumsal sorunlarla açıklanmak istenmiştir. Türkân Erdoğan'a göre, bu romanda toplumsal sorunlardan çok, Nazlı'nın duygusal hayatı ele alınmaktadır (229). Muhiddin'in bu romanla okurlarına vermek istediği mesaj, insanların gördükleri gibi olmadıklarıdır (229). Hüseyin Güç de romanın temalarını aşk (58), ihtiras (64) ve kıskançlık (66) olarak alır ve bu bağlamda romanda “yabancı sevgililerle ilişkinin tehlikeleri” konusunun işlendiğini ifade eder (127). Güç'ün yararlandığı kaynaklar arasında yer alan Belma Ötüş-Baskett'in “Nezihe Muhi[dd]in'in Romanları” başlıklı yazısında da aynı yorum yapılmıştır. Ötüş-Baskett'e göre, *İstanbul'da Bir Landru* romanında “yabancılara [â]şık olmanın ve geleneklerden uzaklaşmanın en azından riskli olduğu” yönünde

okurlara bir mesaj verilmektedir (48). Bununla birlikte, tezin girişinde belirtildiği gibi Güç, Muhiddin'in romanlarında bireysel temalara odaklanıldığı için, bu yapıtların toplumsal yapıyla yakından ilişkili olmadığı kanısındadır (128). Romanı bir “dedektiflik hikâyesi” olarak gören Seda Coşar ise romanın ana temalarını cinsel şiddet, kadın katli ve “Batılı” tehditler olarak sıralar ve Muhiddin'in Osmanlı Türk feminizmi geleneğine dayanarak, bu romanda kadının modernleşmesini destekleyip, “Batılılaşma'nın” tehlikeleri konusunda okurlarını uyardığını ifade eder (60). Böylelikle Erdoğan ve Güç'ten farklı olarak, Coşar bu değerlendirmesiyle romanı toplumsal yaşamla ilişkilendirmek istemiştir.

H.L. Malchow, *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain* (On Dokuzuncu Yüzyılda Britanya'da İrkin Gotik İmgeleri) adlı kitabında, yamyamcılığın kurban ve avcı, masum ve güngörmüş, akıl sağlığı yerinde olan ve olmayan, beyaz ve siyahi arasındaki çarpıcı zıtlığın arasında yerini aldığını söyler (43). Yazara göre, yamyamcılık her zaman “yemek” eylemini içermeyebilir; zıtlıktaki diğer ucun bir kurbanı dönüştürülmesi, diğer bir deyişle “bir cinsiyetin ötekini tüketmesi, yaşlının gençle beslenmesi, gencin yaşlıyı tırtıklaması, yaşayanların ölüye hürmet göstermemesi ve bir ‘kabile’ ya da ırkın ötekini sömürmesi” de yamyamcılık sayılmaktadır (43). Bir ırkın ötekini sömürmesi bağlamında Ardel Thomas'ın “Thieves at the Dinner Table: Queer, Racial and National Amalgamations in Wilkie Collins's *The Moonstone*” (Yemek Sofrasında Haydutlar: Wilkie Collins'in *The Moonstone* Adlı Yapıtında Eşcinsel, İrkçi ve Millî Karışımlar) başlıklı makalesinde yaptığı saptama dikkate değer: “Kolonize etmenin yönünü değiştirmiş işgalleri ele alan kuramlara içkin bir sorun vardır. Bu kuramlarda İngiliz aile yaşamının, canavara benzetilen insanların gelişinden önce ‘saf’ ve sakin

olduğu anlatılır” (85). Benzer bir bakış açısıyla Edward Said de Britanya’nın millî kimliğini oluştururken, Doğu’yu “romantik ve egzotik varlıkların, ürkütücü anılarla mekânların olduğu ve olağandışı olayların gerçekleştiği bir yer” olarak inşa ettiğini belirtir (aktaran Thomas 85-86). *İstanbul’da Bir Landru* romanında Nils’in de yabancı âşıkların tehlikelerini imlediğini söylemek, bu yapıtla Nezihe Muhiddin’in millî kimliği pekiştirmek istediğine dair yaygın görüşü açıkça desteklemektedir. Bununla birlikte, romanın yazıldığı dönemde modernliğin akılcılık ve ahlak için yarattığı karmaşadan da söz etmek mümkün (esinleyen Botting 1-2). Gotik yapıtların, Schmitt’in ifade ettiği gibi, “yasaklayan, denetleyen ve baskı uygulayan” iktidarı olumsuzladığı düşünülürse (9), Muhiddin’in bu romanla farklı bir okumayı hedeflediğini söylemek yerinde olacaktır.

Bu bölümün amacı, *İstanbul’da Bir Landru* romanında şehirden şehire kaçmakta olan bir ölüsevcinin gotik gelenek açısından anlamlarını sorgulamaktır. Acaba bu romanda yabancılara âşık olmanın tehlikeleri mi aktarılmaktadır? Seda Coşar’ın tezinde belirttiği gibi “Nils kadınlarla cinsel ilişki kurduktan yarım saat sonra onları bıçakla öldüren bir katil” (60) midir, yoksa bir ölüsevci midir? Nazlı’nın bir prenses olması, yukarıda adı geçen tezlerde tehlikeli olarak nitelendirilen “Batılılaşma” eğilimini mi imlemektedir, yoksa geçmişe duyulan bir özlemi mi ifade etmektedir? Eğer geçmişe duyulan bir özlem söz konusu ise, Nils’in eviyle uçağı ve bunlarla ilintili olarak yardımcısının hayvani doğası nasıl okunabilir? Bu bağlamda Nazlı’nın macera yaşama isteği nasıl açıklanabilir? Nazlı’nın bu isteği, gelenekten uzaklaşmanın tehlikelerine mi işaret etmektedir, yoksa kadın ve erkek arasındaki eşitsizliği mi vurgulamaktadır? Nezihe Muhiddin’e göre, bu soruların yanıtları Cumhuriyet kadını için hangi anlamlara gelmiş olabilir? Bu sorular burada

dört alt bölümde irdelenecektir: “Byronik Kahraman Nils”, “Ölüsevicilik ve Gotik Gelenek”, “Aradalığa Dayalı Var Oluş” ve “‘Çocuk’ Kadının Gotik Çıkmazı”.

A. Byronik Kahraman Nils

Deborah Lutz, *The Dangerous Lover: Gothic Villains, Byronism, and the Nineteenth-Century Seduction Narrative* (Tehlikeli Âşık: Gotik Kötü Kahramanlar, Byronizm ve On Dokuzuncu Yüzyılda Baştan Çıkarmanın Anlatısı) adlı kitabında, romantizmin önde gelen temsilcilerinden biri sayılan Britanyalı yazar Lord Byron’un (1788-1824) yapıtlarıyla ilişkilendirilen Byronik kahramanın baştan çıkarma anlatılarındaki yerini inceler. Lutz’un erken dönem gotik romanlarla yirminci yüzyılın başında yazılmış olan gotik aşk anlatıları arasında saptadığı bir fark, *İstanbul’da Bir Landru* romanında bir Byronik kahraman olarak Nils’i anlamak açısından önem taşır: Birbirine zıt iki roman tipi olan erdemli kahraman ve alçak hain, yirminci yüzyılda yazılan gotik aşk romanlarında tek bir karakterde toplanırlar (12). Dani Cavallaro da *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear* (Gotik İmgeler: Dehşet, Ürküntü ve Korku Dolu Üç Yüzyıl) başlıklı çalışmasında gotiği “karanlığın anlatısı” olarak görür (48). Bu anlatı türü Cavallaro’ya göre, karanlık ruh hâlleri aracılığıyla, kültürün bastırıldığı tabuları gün yüzüne çıkarır (48). Böylelikle, hayalî olan şeyler, toplumsal gerçekliğin ters yüz edilmiş hâli de olsa, tekrar bu gerçekliğe dâhil edilir (48).

Dani Cavallaro, bu karanlık ruh hâllerinin hain-kahramanda en çarpıcı biçimde yansıdığını söyler (49). Erdemle alçaklığı kendinde toplayan hain-kahramanın birbiriyle çatışan zihinsel ve bedensel özelliklerine (49), *İstanbul’da Bir Landru* romanında Nils’te de rastlanır. Hatta, Cavallaro’nun verdiği örneklerden biri

olarak Charles Maturin'in *Melmoth the Wanderer* (Gezgin Melmoth) romanındaki Melmoth karakterinin çatışmalı özellikleri bu bağlamda kayda değer. Melmoth'ta ateş ve buz nasıl yan yana geliyorsa (49), Nils için soğukluğun ve sıcaklığın bir arada bulunması söz konusudur: “İnsan bu garip gencin burnuna, dudaklarına, çenesine ve bunların heyet-i mecmuasına bakarken duyduğu korkuya benzeyen soğukça bir his, sarışın ve sıcak gözlerine bakınca derin ve ılık bir emniyet ve yakınlıkla eriyordu” (301). Aynı şekilde, Nazlı bir yandan Nils'in gözlerinde, saçlarında “güneşin en hayatlı ışığı[nı] ve harareti[ni]” bulurken (301), öte yandan davranışlarındaki soğukluğu mermere benzetecektir (310). Nazlı'nın “içlerinden huzme huzme altın ışık saçan esrarlı gözleri kalbe munis ve sıcak bir yakınlık arzusu veriyordu” (297) sözleriyle Nils'in gözlerinde bir bakıma olumladığı esrar yine karanlık bir ruh hâlin göstergesi olabilir. Öyle ki, Nazlı'yla ilk tanıştıklarında Nils'in “altın ışıklı gözleri[yle]” Nazlı'nın sonradan parmağından kaybolacak olan aile yadigârı zebercet yüzüğüne bakması (301) ve romanın sonlarında bir ölü kadınla sevişirken gözlerinin “yine o sarı ışıklarla kamaş[ması]” (330) dikkati çeker. Cavallaro, bu tür çatışmaların bir karakterde toplanmasını, bu karakteri üreten kültürün çatışma dolu hâline bağlamaktadır (49). Sözde aydınlanmış bir dünyada “yozlaşmanın, zorbalığın ve batıl inancın” varlığını devam ettirmeleri, bu tür çatışmaların neden kaynaklandığına açıklık getirebilir (49). Cavallaro, bu çatışmaları “Batı” kapitalizminin ayırdedici özellikleriyle ilişkilendirir: Bir yandan özerk seçimler yüreklendirilirken, diğer yandan tutkularla kural tanımaz hâllerin önüne geçmek için kişisel istekler dışarıdan denetlenir (49).

Dani Cavallaro'nun dediği gibi, özellikle hain-kahramanlarda belirginleşen çatışmalarla aktarılan psikolojik uyumsuzluklar, sadece “bireye karşı duyulan

korkuyu” değil, “bireyin duyduğu korkuyu” da dile getirmektedir (49). Bu bağlamda *İstanbul’da Bir Landru*’da “Batı”yla ilişkilendirilegelen Nils’in bir tehdit olarak algılanması sorgulanabilir. Nezihe Muhiddin, Nils gibi bir karakteri mevcut düzendeki korkuları dile getirmek için kullanmış olabilir. Nitekim, fiziksel özelliklerine yansımamakla birlikte, Nazlı’da da bu tür çatışmalara rastlanır. Örneğin, Nils’in öldürdüğü kadınlarla ilgili hikâyesini dinleyen Nazlı’nın şu ifadesi bu kadın karakterin ruh hâlindeki uyumsuzluğu imler: “Ben de [Nils’in] bu vahşeti akıl almayacak kadar kanlı ve müthiş olan macerasını, itiraf ederim, anlaşılmaz iğrenç bir zevkle dinliyordum” (332). Bu bakımdan, roman hakkındaki bazı değerlendirmelerde görüldüğü gibi, bireye ya da Nils’e karşı duyulan korku, romanın odak noktası olmayabilir. Nils’le Nazlı’nın çatışmaları, macera yaşamaya yönlendirilen bireyin denetlenmekten duyduğu korkuyla açıklanabilir. Nitekim, Nils mahzeninde ölü bir kadınla sevişirken Nazlı’yı gördüğünde “hayret ve korku ile bağır[ır]” (330), Nazlı ise bu macerasının ardından “[B]en artık insanların içine tekrar nasıl döneceğim?!” (333) diye korkusunu ifade eder.

Deborah Lutz, içindeki karanlığı dışarıya yansıtan “mutsuz gezgin[i]”, tehlikeli âşık anlatılarında yaygın olarak kullanılan bir değişmece olarak niteler (53). Tehlikeli âşık, Lutz’un dediği gibi, somurtmasıyla ya da kaşlarını çatmasıyla etrafındakileri kendisine doğru çeker (54). *İstanbul’da Bir Landru*’da Nils’in birdenbire mermerleşmesine şaşırın Nazlı şöyle der: “Bu nasıl bir insandı? İhtirasla beraber kalbimi derin, yakıcı bir şüphe kavuruyordu. Şüphe ve kıskançlıkla beraber[,] önüne geçilmez bir tecessüs...” (310). Lutz’a göre, anlatının başından itibaren, kahramanın fiziksel bir özelliği, içindeki karanlığı ve şiddeti imlemektedir ama hikâyenin sonuna kadar bunun nedeni anlaşılmaz (54). Bu bağlamda, Nazlı’nın

da romanın sonunda Nils'in gözleri için kullandığı şu ifade dikkate değer:

“Gözlerinden fıskıran sarışın ziya gene gözlerimi kamaştırmaya başladı. Y[ar]abbi bu ışıltılı esrar meğer ne korkunç ve karanlık bir ruhun menfezleri imiş!” (336).

Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)

(Korkunun İmgeleri: Korku Hikâyelerinin Modern Kültürü Şekillendirmesi [1818-1918]) adlı kitabında Martin Tropp'un dediği gibi, korku anlatılarında Karındeşen Jack (114) ve Drakula'nın (148) kızıl gözlü betimlemeleri ve Nils'in altın ışıklı gözleri arasında bir koşutluk bulmak mümkün.

Lutz'un baştan çıkarma anlatılarını incelediği kitabında anlattığı üzere, Byronik kahraman her zaman kendi özgür iradesiyle hareket etmeyi seçer (55). Nitekim, kendini bir sürgüne mahkûm eden de kendisidir (55). Lutz'a göre, bu özelliğiyle Byronik kahraman, daha sonra Joyce, Stein, Faulkner ve Kafka'nın yapıtlarında görüleceği gibi, toplumdaki yabancılaşan sanatçıya zemin oluşturmaktadır (55). *İstanbul'da Bir Landru* romanında da kendini sürgüne mahkûm eden sanatçı fikrinden yararlandığı görülmektedir. Kendini Nazlı'ya bir ressam olarak tanıtan Nils şöyle der: “Sanatkârlar yalnızlığı, tabiatı geniş ve baş başa hissetmekle çok derin bir haz duyarlar” (300). “[Y]alnızlığı çok sev[diğini]” (316) söyleyen Nils, belki sanatçı kişiliğinden dolayı, belki de saklamaya çalıştığı bir sırrı olduğu için Küçük Çekmece'de ıssız bir binada oturmaktadır.

Deborah Lutz'un da çalışmasında belirttiği gibi, kendini sürgüne mahkûm eden Byronik kahraman genelde bir suçludur: “Ölüm saçan bir korsan ya da intikam arayışında bir sevgili gibi toplumun aleyhine çalışan biridir” (50). “Belki bütün dünyayı dolaş[mış]” olan Nils (332), Charles Perrault tarafından 1697'de kaydedilen “La Barbe Bleue” (Mavi Sakal) masalından esinlenmiş olması muhtemel Fransız

asıllı Henri Désiré Landru (1869-1922) gibi bir seri katildir. Lutz'in ifade ettiği üzere, Brontëler'e kadar Byronik kahraman “sevdiği kişide aşkın bir ev” aramaya çalışmıştır (67). Byronik kahramanda öznelik, başarısızlık üzerine kuruludur: aşk arayışı, ev arayışı ve anlam arayışı hep hayal kırıklığıyla sonuçlanır (67). *İstanbul'da Bir Landru*'da Nils, Nazlı'ya neden Küçük Çekmece'deki evine gelmesini doğru bulmadığını açıklayamamakta ama ona “Her şey düzelebilir” (308) diyerek farklı bir anlamın arayışında olduğunu ifade etmiş olabilir. Nazlı, Nils'in tek sevdiği diri kadın olmakla birlikte (332), bu sevgi Nils'i ölüsevicilikten alıkoymaz ve bu nedenle Nils kaçışına devam etmek zorunda kalacaktır.

Lutz, Byron'un yapıtlarında bağışlanmanın genelde sevgili aracılığıyla gerçekleştiğine işaret eder (51). Bu yapıtlarda sevgili, Lutz'un ifadesiyle “en saf iyiliğin” ve “en yüce gerçekliğin” temsilcisidir (51). Nils'in de Nazlı'yı sevdiğini söylerken, Nazlı'nın çocuksuluğuna vurgu yapması bu bağlamda önemlidir: “Seni seviyorum yaramaz çocuk!” (310). Aynı şekilde, Nils'in Nazlı'dan af dilemesine romanda birkaç kez rastlanır ve Nils'in af dilemesini Nazlı anlamlandırmakta güçlük çekecektir. Öyle ki, romanın sonunda ayrıldıklarında Nils'in son sözü “Beni affet!” olacaktır (333). Nazlı'nın elini öpen Nils, belki de o sırada Nazlı'nın aile yadigârı yüzüğünü çalmış olduğu için bağışlanmayı istemiş olabilir. Lutz, Byronik kahramanın geçmişte bir noktaya takıldığını, bu nedenle de şimdiki zamanı yakalayamadığını söyler (56). Geçmişte Byronik kahramanın bu dünyada yeri varken, artık şimdiki zamanda “gerçeklik, güzellik ve saflık” ülküleri bir olasılık olmaktan çıkmıştır (56). Lutz'un da belirttiği gibi, insanı ölümlü kılan zamandan kendini koparamadığı için Byronik kahramanın gezginliği sonsuza dek sürecektir (56). Kendini şimdiki ve gelecek zamanların dışında tutarak, bu sürgününü devam

ettirmeyi seçen Byronik kahraman “bir ülkenin çıkarını, bir yeri, bir halkı ya da bir topluluğu” benimseyemez, onların bir parçası olamaz (56). Lutz’un bu saptaması, Byronik kahramanın her gittiği yerde bir yabancı olmasına açıklık getirmektedir; ancak, *İstanbul’da Bir Landru*’da Nils’in kendini bir Danimarkalı olarak tanıtmaması (300) ve sonradan Nazlı’ya kendisiyle Danimarka’ya gelmesini teklif etmesi (316) bu saptamayla çelişmektedir. Bununla birlikte, Nils’in ressamlığı gibi, gerçekten Danimarkalı olup olmadığı da kuşkuludur. Nils o dönemde Danimarka’da bir aristokrasi sınıfı bulunduğu için kendini Danimarkalı tanıtmış olabilir. Böylelikle Nils, Prenses Nazlı’nın güvenini kazanıp, onunla yakınlaşabilecektir.

Deborah Lutz, Byronik kahramanın intikam duygusunu kullanarak, geçmişini şimdiki zamana dönüştürebildiğini söyler (67). Şimdiki zaman Byronik kahraman için “geçmişte affedilmesi gereken olaylarla ilişkilidir sadece” (67). Lutz’un ifadesiyle, geçmişin acıları şimdiki zamanda tekrar yaşanmalı ama bu kez olaylar tersine dönmeli, diğer bir deyişle, “cezalandıran cezalandırılmalıdır” (67). Tehlikeli âşık, bu intikam duygusuyla geçmişini tekrar yaşamayı bir “saplantı” hâline getirir ve “bütün eylemleri, şiddet içerikli düşüncelerini gerçeğe dönüştürmeye” yöneliktir (67). Kadın kahraman, Byronik kahramanın intikamı için bir araca dönüşür (67). Öyle ki, Lutz’un da ifade ettiği gibi, tehlikeli âşık, kadın kahramanı yeterince cezalandırırsa, intikama doyabileceği kanaatindedir (67). Bu bağlamda Nazlı’nın aslında yeşil olan göz rengini Nils’in siyah sanması (299) ve en çok beğendiği gözleri Nazlı’ya “simsiyah gözler” olarak tarif etmesi (302), Nils’in şimdiki zamanda Nazlı’ya ilgi duymasını kuşku kılmaktadır; bu simsiyah gözlerin Nils’in geçmişinde bir kadına ait olduğu akla gelmektedir.

İstanbul'da Bir Landru'da Nazlı'yı Nils'in diğer kurbanlarından ayıran nedir? Bu sorunun kesin bir yanıtını romanda bulmak güç. Nazlı'nın çocuksuluğu, geçmiş bir dönemle olan bağı ya da belki daha basit bir açıklamayla Nils'in Nazlı'ya duyduğu aşk, Nazlı'nın bir intikam aracına dönüşmesinin önüne geçmiş olabilir. Lutz'a göre, kadın kahramana duyulan aşk, Byronik kahramanla intikam duygusunun arasına girer (67). Lutz bu aşkı, intikamın öteki yüzü olarak niteler (67). Bunun dışında, Nils'in Nazlı'yı diğer kurbanlarından ayırması, bekâretle de ilişkilendirilebilir. Nils'in beş kurbanından dördü varlıklı ailelerin bekâr kızlarıdır, biri de ihtiyar bir hacının genç karısıdır (322-23). Kurbanların özelliklerinden yola çıkarak, bakire oldukları ve bu nedenle Nils tarafından seçildikleri yönünde çıkarılacak bir sonucun kesinliği tartışılabilir. Öte yandan, Nazlı'nın evli olduğunu duyan Nils'in hayal kırıklığına uğradığı açıktır: “‘Ben bir matmazel değilim!..’ Birden [Nils'in] yüzünde tuhaf bir gölge peyda oldu... ‘Affedersiniz... Fakat o kadar genç görünüyorsunuz ki...’ ‘Genç olmak için mâni mi?’ ‘Hayır yanlış anlamayınız, ben sizi ancak on yedi yaşında zannettim’” (299). Bu konuşmadan Nils'in bakire kızlara ilgi duyduğu anlamı da çıkabilir, geçmişinde takılı kaldığı simsiyah gözlü kadının on yedi yaşında olduğu da anlaşılabilir. Bu konuda verilebilecek bir başka örnek, *Siyah Karga Barı*'nda Nils'le Nazlı'yı bir arada görmeye dayanamayan Rus kadındır. Nils bu kadının kaçık olmasına rağmen, tımarhaneye kapatılmamasını Nazlı'ya şu şekilde açıklar: “Başka türlü deli bu!” (317). Bu kadın açıkça Nils'in saflık arayışına uymamaktadır. “Kadından hiç zevk alma[dığını]” söyleyen Nils (306), Nazlı'yı çocuksuluğu için sevmişse de, belki biraz da bu nedenden dolayı onu *İstanbul'da* bırakacaktır. Bu aşk böylelikle sonlanacaktır ya da Byronik kahramanın

tanımında Lutz'un kullandığı ifadeyle “başarısızlıkla sonuçlanacaktır” (52) ve Nils başka bir evin arayışında yine yola düşecektir.

B. Ölüsevicilik ve Gotik Gelenek

Dani Cavallaro, erken dönem gotik yapıtlarda karanlık yerlerin “eziyet, ceza, gizem, yozlaşma ve kaçıklığı” barındırdığını ifade eder (27). Bu karanlık mekânlarda, Cavallaro'nun da belirttiği üzere, “tabu nesnelere birlikte, söze dökülmesi güç olan sırlar ve suçlar kilit altında tutulur” (27). Cavallaro, sırrını karanlıkta saklamak isteyen bir gotik karakter örneği olarak Mavi Sakal'ın adını anar (27). Mavi Sakal ve İstanbul'da bir Landru olan Nils'in arasındaki bağlantıya tezin Byronic kahramanla ilgili alt bölümünde de değinilmiştir (30-31). Şöyle ki, Henri Désiré Landru'nün işlediği seri cinayetler, Charles Perrault'nun kaydettiği “La Barbe Bleue” (Mavi Sakal) adlı masaldan esinlenmiştir. Anne Williams, gotiğin bir poetikasını oluşturduğu kitabında yer alan “The House of Bluebeard: Gothic Engineering” (Mavi Sakalın Evi: Gotiğin İnşası) başlıklı yazısında, Mavi Sakal'ın hikâyesini şu şekilde aktarır (40): Mavi Sakal çok varlıklı bir adam olmakla birlikte, mavi sakalı yüzünden kadınlar ona yanaşmıyorlardı. Hem Mavi Sakal'ın iyi bir şöhreti yoktu: Birçok kez evlenmiş olmasına rağmen, eşlerinin akibetini kimseler bilmiyordu. Yine de Mavi Sakal tekrar tekrar kendine bir eş aramaktan geri durmuyordu. Bir gün dul bir kadına yanaşır ve birbirinden güzel iki kızından hangisi evlenmek istiyorsa, onunla evleneceğini söyler. Aile tedbiri elden bırakmaz ama birkaç görüşmenin ardından Mavi Sakal kızların küçüğünü kendisiyle evlenmek için ikna eder. Evliliklerinin birinci ayı geçtikten sonra Mavi Sakal, halledilecek işleri olduğunu söyleyerek bir süre için evden ayrılır. Evdeki her odanın anahtarını karısına

bırakan Mavi Sakal, bu odalardan özellikle bir tanesinin kapısını kesinlikle açmaması konusunda karısını uyarır. Hatta olur da bu odanın anahtarını kullanırsa, karısına onu cezalandıracağını söyler. Buna rağmen, Mavi Sakal'ın yokluğunda, kadın evde kocasının varını yoğunu karıştırmaktan kendini alıkoyamaz ve kesinlikle açmaması gereken kapının arkasında ne olduğunu öğrenmek ister. Kapıyı açan kadın, Mavi Sakal'ın öldürmüş olduğu eşlerinin cesetlerini karşısında bulur. Kapıyı açtığı zaman anahtar kanla lekелendiği için, Mavi Sakal eve döndüğünde neler olduğunu anlar. Kadın, ağabeyleri gelip de kocasını öldürene kadar onu oyalamayı başarır. Mavi Sakal'ın mirasını alan karısı bu parayı akıllıca bir biçimde harcar. Kız kardeşini sevdiği gençle evlendirir, erkek kardeşlerine iş kurar ve kendi de zengin bir adamla evlenerek Mavi Sakal'la yaşadığı kötü deneyimi unuttur. Seri cinayetler işleyen bir erkek, erkeğin sırrını saklayan karanlık bir mekân ve kadının bu sırrı keşfi açılarından, “Mavi Sakal” hikâyesiyle *İstanbul'da Bir Landru* romanı arasındaki koşutluklar açıkça görülmektedir.

İstanbul'da Bir Landru romanında Nils'in Küçük Çekmece'deki evini Nazlı şöyle tarif eder: “Nazar-ı dikkati celp edecek kadar yalnız, münzevi, tek ve تنها bir yerde olan bu kâgir binanın manzarasında esrarlı ve hatta ürpertici bir garabet vardır” (300). *The Gothic Heroine and the Nature of the Gothic Novel* (Gotik Kadın Kahraman ve Gotik Romanın Doğası) adlı kitabında Raymond W. Mize, gotik romandaki tarihsel ve egzotik mekânları, geleneksel roman için “fazla nazik ya da tabu sayılan konuların” ele alınmasını sağlayan “maskeler” olarak görmektedir (37). Mario Praz, İngilizce'ye *The Romantic Agony* (Romantik Acı) olarak çevrilen kitabında egzotik ve erotik ideallerin birlikte ele alınışına işaret eder (alıntılanan Mize 37). Bu bağlamda, Nils'in tek ve ıssız evinin Mize'in bahsettiği egzotik

mekânla aynı işlevi gördüğü söylenebilir. Dani Cavallaro'ya göre, erken dönem gotik kurmaca yapıtların tüketicileri olan orta sınıf okuru, şatoyu “aristokrasiyle ilişkilendirmek istedikleri günahları açıkça çağrıştıran bir mekân” olarak görmüştü (29). Cavallaro'nun da belirttiği gibi, karanlık arzularının meskeni olarak şatolar, en çok da sahiplerinin “cinsel çağrışımları olan iktidar arzularını” barındırmaktaydı (29). Bu tür bir iktidar arzusuna Stephen Kern'in, *Nedenselliğin Kültürel Tarihi: Bilim, Cinayet Romanları ve Düşünce Sistemleri* adlı kitabında “Cinsellik” başlıklı yazısında ele alınan, 1888'de Londra'da beş fahişeyi vahşice öldüren Karındeşen Jack'le ilgili gazetelerde çıkan haberlerde rastlanır: “[Bazı] açıklamalar cinayet nedenini toplumsal sınıflara dayandırarak, üst sınıf kültüründe *femme fatale* (öldürücü kadın), orta sınıf kültüründe cinsel arzusu yüksek olan '[y]eni [k]adın' ve alt sınıfta sokak kadını figürüyle simgelenen kadın cinselliği tehdidi karşısında erkek savunmacılığı olarak saptıyordu” (219).

Nils'in mahzeninde nasıl bir iktidar arzusu saklıdır? Deborah Lutz, aşkta hayal kırıklığına uğrayan Byronik kahramanın, “özlem duygusunu devam ettiren eylemlere daldığını” söyler (67). Bu eylemlerden biri de kahramanın “kendini tatmin etmesi[dir]” (67). Eğer kendini tatmin etme ölüsevicilikle ilişkilendirilebiliyorsa, Byronik kahramanla ölüsevici arasında bir bağdan söz etmek mümkün müdür? Lisa Downing, *Desiring the Dead: Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature* (Ölüye Arzu Duyma: Ölüsevicilik ve On Dokuzuncu Yüzyıl Fransız Edebiyatı) adlı kitabında cinsellik biliminde ölüsevicinin aşk nesnesine dair farklı görüşlerin olduğunu söyler: “Bazılarına göre, cesedi cansız ve edilgin bir nesne olarak değerlendirmek, bu sapkınlık türünü anlamak için merkezî bir öneme sahipken, diğer düşünürlere göre ölüme ve yıkıma yaklaşma düşüncesi cinsel uyarıcı

özelliğini taşır” (4). *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës* (Gotik Feminizm: Charlotte Smith’ten Brontëler’e Toplumsal Cinsiyette Uzmanlaşma) başlıklı kitabında Diane Long Hoeveler’in de belirttiği gibi, Byronik kahramanın kendini ve başkalarını yıkma arzusu (197) bu bağlamda önem taşır. Ölüsevicinin aşk nesnesinin doğası, ister edilginliği, isterse yıkımı çağrıştırsın, Byronik kahramanı cezbedecek niteliktedir.

Lisa Downing, on dokuzuncu yüzyılda sanatta ve sosyal bilimlerde ölüme duyulan ilginin, yüzyılın ikinci yarısında “Fransa ve Avrupa’nın başka yerlerinde de etkili olan yeni bir bilim dalına” dönüştüğünü ifade eder: Bu bilim dalı “dejenerasyon kuramı” adı altında geçmektedir (36). 1840’larda Fransa’da Bénédict Morel (1809-1873) ve Philippe Buchez (1796-1866) gibi tıp düşünürlerinin çalışmalarıyla yaygınlık kazanan bu kurama göre “türün evrimi ve kültürle yoğrulması artık bir çıkmaza ulaşmıştı” (36-37). Downing, dejenerasyon kuramcılarının içinde buldukları çağla ilgili karamsar bir bakış açıları olduğunu vurgular. O dönemde “fuhuş, suç ve kretinizm” dışında, cinsel ve toplumsal sapmaya ait görüngülerin artması, “türün her kuşakla birlikte atavistik köklerine doğru gittikçe gerilediği” inancını doğurmuştu (37). Fred Botting, *Gothic* (Gotik) başlıklı kitabında benzer bir değerlendirmede bulunur: Darwinci evrim modelleri, suç biliminde araştırmalar, anatomi ve fizyoloji bilimlerindeki gelişmelerle “insandaki hayvan” gün yüzüne çıkarılmıştır (12). Öyle ki, “suç, hayvani ve içgüdüsel alışkanlıklara patolojik bir dönüş” şeklinde yorumlanmıştır (12). Lisa Downing’in ifadesiyle, on dokuzuncu yüzyılın felsefesinde “insanın kendisine içkin olan atavistik bir cinse geri döndüğü ve buna devlet ya da bilim eliyle dışarıdan müdahale edilmesi gerektiği düşüncesi[nin]” yarattığı bir korku da söz konusuydu (37). Downing’in bu görüşü, Byronik kahraman

Nils’le ilgili alt bölümde değinildiği üzere, Cavallaro’nun deyişiyile, özgür olan “bireye karşı duyulan korku” ve denetimden dolayı “bireyin duyduğu korku” arasındaki gerilimle (49) yakından ilintilidir.

Dejenerasyon kuramı ve ölü korkusu arasındaki ilişki için Downing’in açıklaması şöyledir: “Dejenerasyon kuramının, o hâlde, toplumsal düzlemde ölü korkusuna dayalı bir fanteziye göre işlediği söylenebilir. [...] “Ölü korkusu [...] muhafazakâr bir güç olarak belirir, değişimin kökünü koparıp, var olan düzenin katılaşmasına neden olur” (39). Buna karşılık, Downing’e göre, geçmişin hatırlanıp “fosilleştirilmesi”, ölü korkusundan çok, ölüsevicilikle örtüşen bir bakış açısını beraberinde getirmektedir (39). Dejenerasyon kuramı ve ölüsevicilik arasındaki ilişkiye bu şekilde açıklık getirildiğinde, ölüsevici Nils’le geçmişte takılı kalan Byronic karakter Nils arasında kasvetli bir uyum göze çarpar. Lisa Downing, Freud’un “birşeyden iğrenmekle, ona çekim duymanın bir şeyin iki yüzü olduğu iddiası[na]” dayanarak, ölüsevicilikle ölü korkusunun birlikte var olduğunu dile getirir (39). *İstanbul’da Bir Landru* romanında Nazlı böyle bir ikili tutumu şu sözleriyle ifade eder: “Bir ölü kadını aşka benzeyen bir arzu ile öpen bu adam beni şiddetle tiksindiriyor, mukavemet edilmez bir kudretle de kendine çekiyordu. Aynı tesirde müspet ve menfi kutuplar arasındaki ince bir ibre gibi garip sabitiyle hareketsiz kalmıştım” (331).

C. Aradalığa Dayalı Var Oluş

Fred Botting, *Gothic* (Gotik) adlı kitabında, erken dönem gotik romanlarda olayların geçtiği harap şatoların “manastırlar, kiliseler ve mezarlıklar gibi ortaçağı çağrıştıran mekânlarla birlikte anıldığını” söyler (2-3). Bu mekânlar, okuru

“barbarlık, batıl inançlar ve korkuyla ilişkilendirilen feodal geçmişe” geri götürüyordu (2-3). Dani Cavallaro ise *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear* (Gotik İmgeler: Dehşet, Ürküntü ve Korku Dolu Üç Yüzyıl) başlıklı çalışmasında, korkunun kol gezdiği bu karanlık yerlerde tutuklu kalan savunmasız kurbanların genelde yalnız olmadıklarını söyler: Bunalımlı hayaletlerin ya da iğrenç yaratıkların bu kurbanlara eşlik etmesine sıklıkla rastlanır (27). Kitabında Mikhail Bakhtin’in görüşlerine yer veren Cavallaro, canavarın bedensel öğeleri arasında ilk akla gelenin ağız olduğuna işaret eder (193). Cavallaro’nun aktardığına göre, hazmetme ve çiğneme eylemleri insanın hayvani doğasına vurgu yapmaktadırlar (193). Hatta, uç hâllerde bu eylemler yamyamlık tabusunu da çağrıştırmaktadırlar (193).

Bakhtin’in öngördüğü, ağız ve canavarlık arasındaki bağlantı, *İstanbul’da Bir Landru* romanında Nils ve yardımcısının doğasını anlamak bakımından dikkate değerdir. Nils’le ilgili ilk izlenimlerini dile getirirken, Nazlı’nın şu ifadesi bu bağlamda önem taşır: “Uçları sivrice olan burnu, çenesi ve ağzı bütün ince ve zarif şekillerine rağmen[,] insana emniyetsizlik ve gene yabancı bir çiğneme hissi telkin ediyor” (297). Nils’in çenesiyle ağzının uyandırdığı “yabancı çiğneme hissi[ne]” yakın bir imge, Nils’in insanı “dişleyen” yardımcısı için de kullanılır: “Bastığım yerden gözlerime sanki bir kapan açılarak[,] deliğin içinden çıkan, köpekle insan arasında garip kocaman bir baş ayaklarıma saldırmış, bacağımla dişlemiştir” (329).

Kelly Hurley, “British Gothic Fiction, 1885-1930” (İngiliz Gotik Kurmaca [1885-1930]) adlı makalesinde “aradalık” özelliğine sahip bedenlerin “tam anlamıyla insani bir var oluş biçimini” yitirdiklerini söyler (190). Bu bedenler, Hurley’nin ifadesiyle “kültürlerin deneyimlerini düzenlemelerini sağlayan insan / canavar, kadın

/ erkek ya da medeni / ilkel gibi ikiliklerin arasında dururlar” (190). Arada olan varlık, bu karşıtlıkları yıktığı için, “kişinin dünyayı anlamlandırabilme becerisini sekteye uğratar” (190). Hurley’nin aktardığına göre, Viktoryan dönemin sonlarına doğru, evrimciliği ele alan insani bilimlerde insanın “tekinsiz dönüşümü” bir ilgi odağı hâline gelmişti (196). Suç antropolojisinde, yoldan sapmış bireyler “doğuştan suçlu” olarak görülmektedirler ve “atavist” oldukları düşünülüyordu; diğer bir deyişle, onların başka hayvanlara benzer vahşi davranışlara ve fizyonomik özelliklere sahip oldukları sanılıyordu (196).

İstanbul’da Bir Landru romanında Nils’i evinde son kez görmeyi aklına koyan Nazlı’nın, evin bahçesinde ve mahzeninde köpekleşmiş ya da canavarlaşmış bir insanın saldırılarına uğraması hangi anlamlara gelmektedir? Nazlı, bahçe kapısından içeri girmek isterken, bahsi geçen köpek / insanın onun bacağını ısırması (328-29), medeni bir girişi simgeleyen kapının ağzında, binayı ve Nils’i koruyan karanlık güçleri imlemektedir. Nazlı ancak bahçenin etrafını çevreleyen yıkık duvarın üzerinden bahçeye girebilecektir (329). Aradalık, Hurley’nin dediği gibi, dünyayı anlamlandırmayı sekteye uğratiyorsa, belki bu romanda amaçlanan şey tek anlamlılığın önüne geçmektir. Nazlı’nın dünyayı anlamlandırabilmekte yetisini Nils şu sözleriyle ifade etmiş olur: “Sen insanları yalnız gördüğün gibi sanıyorsun. Onların karanlık, esrarlı, karışık taraflarını görebilmek için, içinde yaşamış olduğun hayatın tecrübeleri kâfi değil” (331).

Köpek / insan arasında kalan beden, mahzende Nils’i ölü bir kadınla sevişirken gören Nazlı’ya, bu kez “ucube” / “adam” arasında bir varlık olarak tekrar saldıracaktır:

[A]rkamdan iki demir pençe beni sımsıkı yakalamıştı. Şiddetle başımı çevirdiğim zaman yüzüm, çirkin, mahuf bir ucube başı ile çarpıştı. Bir feryat daha kopardım. Nils bu ucubeye seslendi: “Bırak!” Bu emirden sonra omuzlarımı kerpetenleyen eller derh[â]l çözüldüler. Bu çirkin adam başı biraz evvel bacağımı ısırarak kafaya benziyordu. (330)

Aradalık, Nazlı’ya Küçük Çekmece’deki evinde “büşbütün yalnız” olduğunu söyleyen (300) Nils’in yardımcısı konusunda bir muğlaklık yaratmaktadır. Bu köpek / insan ya da ucube / insan, Nils’in emirlerine itaat eden bir köle midir? Diğer taraftan, Nazlı’yla Nils’i Siyah Karga Barı’na götüren taksi şoförünün Nazlı’nın anlamadığı bir dilde Nils’le konuşması ve teklifsiz davranışları (315), bu şoförün Nils’in yardımcısı olup olmadığı sorusunu zihinde uyandırır. Aynı şekilde, Nazlı’yla Nils romanının sonunda yeraltı yolda ilerlerken, ucube / insan onlarla birlikte değildir (333). Nils’i almaya gelen uçağı o mu kullanmaktadır (334)? Bu “köpek / ucube / insan”ın teknolojiyle bağı varsa, buna rağmen atavist özellikler taşıması önemlidir. Diğer bir deyişle, yenilik her zaman türün de ileriye gitmesini beraberinde getirmez. Aksine, Kelly Hurley’nin “British Gothic Fiction, 1885-1930” (İngiliz Gotik Kurmaca [1885-1930]) başlıklı makalesinde belirttiği üzere, yeni teknolojiler modern hayatın hızını arttırarak, “öznelerini tükenmiş ve isterik” hâle getirdi (196). Hurley’e göre, teknolojinin bu geriye doğru gidişte bir parmağı vardır (196).

Ayşegül Baykan, “Nezihe Muhi[dd]in’de Feminizmin Düşünsel Kökenleri” adlı makalesinde yazarın tarihsel değişimle ilgili görüşlerine değinmektedir: “Muhi[dd]in, tarihsel değişimin yalnız ileri doğru gerçekleşebileceğine inanıyordu” (31). Nitekim Muhiddin de *Türk Kadını*’nda eskiyle yeni düzenlerle ilgili görüşlerinde benzer bir ifadeye yer vermektedir: “Tabiatta yekdiğerine [birbirine] zıt

iki mühim kuvvet, iki mühim amil biri muhafazakârlık, diğeri meyl-i teceddüd ve terakki [yenilik ve ilerleme eğilimi] daima h[â]l-i musaraadır [çatışma h[â]lindedir]. Ve gene hiç şüphe yok, galebe [galibiyet] er geç teceddüdündür [yeniliğindir]” (379). *İstanbul’da Bir Landru* romanında Byronik bir karakter olarak Nils’in ölüseviciliğinde yeniliğe bu şekilde bir inanca rastlanmaz, aksine geçmişe duyulan bir özlem söz konusudur. Muhiddin’in de *Türk Kadını*’nda muhafazakârlık ve yenilikle ilgili sözlerinin ardından, geçmişin de hesaba katılması gerektiğine dair görüşlerini ifade etmesi bu bağlamda kayda değer: “Fakat bütün müşkülât, o iki kuvvet arasındaki ahengi, tevazünü [dengeyi] sevk ve idarede değil midir?” (379).

Hurley’nin de ifade ettiği üzere, dejenerasyon kuramına göre, sanayileşmiş ve kentleşmiş modern hayat, belirli fiziksel ve ruhsal rahatsızlıkları beraberinde getirmekteydi (196). Hatta toplumsal etkileşim yoluyla yayılıp, miras alınabileceğine inanılan bu rahatsızlıkların bir sonraki kuşakta daha şiddetli bir hâl alacağı sanılıyordu (196). Hurley’nin de söylediği gibi, teknolojinin etkisine benzer bir biçimde, “[s]anayi artıkları, uyuşturucu, alkol ve kentin sağlıksız koşulları” da insan türünü geriye itecek rahatsızlıkları doğurmayı başlamıştı (196). Bu bağlamda, Siyah Karga Barı’nda kokain kullanan İtalyan kadın için Nazlı’nın şu sözleri önem taşır: “[Ş]imdi tamamiyle değişmişti. Demin hisli ve samimi görünen genç kadın şimdi iğrenç ve düşük kahkahalarla gülüyor, gözleri vahşi bir dişi hayvan gibi insanlık hislerinden sıyrılıyordu” (319). Burada ilk kez çeşitli içkileri ve kokain kullanan Nazlı, “hüviyetini kaybet[tiğini]” hissedip Nils’ten onu bardan çıkarmasını ister (320). İtalyan kadın kokaini “dünyayı unutmak” ve “kederleri avutmak” için bir “tılsım” olarak görürken (319), Nazlı’nın buradaki macerasını şu sözlerle betimlemesi dikkate değer:

Benliğimde birbirine zıt birçok hisler çarpışıyorlardı. Adeta kendimden iğreniyordum. Otele gidip yıkanıp temizlenmek ve bu macerayı burada unutup kesmek ister gibi oluyor, fakat yanımda derin, önüne geçilmez, beni her dakika biraz daha fazla bağlayan, asabımı uyuşturan, sarhoş bir zevk veren insandan uzaklaşamayacağımı anlayarak sükût ediyordum. (321)

Nazlı'ya kokaini veren İtalyan kadının olumsuz etkilerinden çok, burada yine her iki kadın açısından Cavallaro'nun değindiği gibi “bireyin duyduğu korkular” (49) işlenmektedir denilebilir.

D. “Çocuk” Kadının Gotik Çıkmazı

Nazlı'nın gözyaşlarıyla biten *İstanbul'da Bir Landru* romanının son cümleleri okuru düşünmeye sevk edecektir: “Bu gözyaşlarının kaynağı ne idi? Bunu hâlâ bilmiyorum” (336). Nazlı, ölüsevici Nils'in elinden sağ salim kurtulduğu için mi ağlamaktadır? Romanın yabancılara âşık olmanın tehlikelerini aktardığını söylemek, Nazlı'nın pişmanlık gözyaşları dökmesini anlamlı kılar. Bununla birlikte, bu bölümün diğer alt bölümlerinde değinildiği gibi, romanda Cavallaro'nun deyişiyle “bireye karşı duyulan korku[dan]” çok, “bireyin duyduğu korku[nun]” (49) sorunsallaştırıldığı düşünülürse, Nazlı'nın gözyaşlarından farklı bir anlam çıkarmak mümkün.

Bebek'teki yalıdan Solaryum Palas'a gelişini bir “fırar” olarak niteleyen Nazlı'nın yalıdayken “uyanık rüyaya dalması”, onun artık otelde başka türlü deneyimlere heves ettiğini gösterir: “Zaten bu bilmediğim, tanımadığım, işitmediğim, görmediğim meçhul şeylere karşı duyduğum dayanılmaz ve garip bir

incizapları ki, beni böyle birdenbire küçük bir valizle yerimi değiştirmeye sevk etmişti” (295). Nazlı kocasından aldığı mektupta onun üç ay boyunca Avrupa’da “uzun ve hercai bir seyahate” çıkacağını öğrendiğinde sevinir (296). Nazlı bu üç ayın “tam ve heyecanlı bir macera geçirmek için kâfi” olacağını düşünür ve sahilde karşılaştığı Nils’le “aradığı[n]ı buldu[ğunu]” hisseder: “Karışık bir hissin başlangıcı olan bu ürpermeyi duyabilmek için hayatımın macera içinde yıpranmasına razı olabilirim” (296-97). Nils sahile iki gün sonra geleceğini söylese de ancak dört gün sonra sahile dönecektir (304-05). Başka bir kadının varlığından kuşkulanan Nazlı’yı Nils “[B]en kadından hiç zevk almam” gibi “garip” sözleriyle rahatlatmasa da Nazlı, Nils’e ilgi duymaktan kendini alıkoyamaz: “[O]nunla beraber en korkunç bir tehlikeye gitmekte de garip bir zevk vardı” (306-07). Nils, Nazlı’nın yanına yine birkaç gün gelemeyeceğini söylediğinde, Nazlı onu takip etmeye karar verir (309-10). Bundan sonraki anlatacaklarını “misilsiz [bir] macera” olarak niteleyen Nazlı’nın yaşadıklarından dolayı ne kadar pişmanlık duyduğu tartışılır: “Defterime ona ait en küçük bir şeyi yazarken bile damarlarımda vahşi bir hazzın yaka yaka dolaştığını duyuyorum” (311).

Nils’in peşine düşen Nazlı, onunla tren istasyonunda karşılaşır ve Nils’in isteği üzerine onunla bir köy kahvesine gider: “Öyle sonsuz bir teslimiyetle yürüyordum ki bu yolun nihayeti bir cehennem olsa bana tasavvurlara sığmayan bir cennet olacaktı!” (313). Nazlı, Nils’le birlikte şehre iner ve gece gittikleri Siyah Karga Barı’nda etrafındakiler onun ilgisini çeker: “Bütün bunlar bana öyle cazip, öyle harikulade görünüyordu ki ömrümde belki hiç göremeyeceğim ve içinde yaşayamayacağım bir başka âlem!” (315). Ömrümde birkaç kadeh şampanyanın dışında içki içmemiş olan Nazlı burada çeşitli içkilerle sarhoşluğu tadar ve “Belki

böyle bir fırsata hiç tesadüf etmeyeceksiniz” diyen İtalyan kadının önerisi üzerine “ne yaptığı[n]ı bilmeden” kokain kullanır (317, 319). Nazlı bu barda “hüviyeti[n]i kaybet[tiğini]” ve “bambaşka bir insan ol[duğunu]” hisseder ve Nils’ten onu oradan çıkarmasını ister (320). Nazlı, Nils’le bindiği takside Nils ertesi gün ne zaman görüşebileceklerini öğrenmeye çalışırken, Nazlı bu macerayla ilgili birbiriyle çatışan düşüncelere dalar. Bir önceki alt bölümde alıntılandığı gibi, Nazlı kendisinden iğrendiği için bu maceraya son vermek isterken, ona bu kadar zevk veren Nils’ten ayrılamayacağını düşünür (321).

Siyah Karga Barı’ndaki gecenin ardından Nazlı, İstanbul’daki cinayetlerle ilgili haberi okur ve bu cinayetlerle Nils arasındaki bağlantıyı sezinler (322-23). Nazlı, bu haber karşısında dehşete düşmez ama bunun yerine Nils’in kurbanlarını kıskanır: “Bu esrarengiz vakaların sonu tüyler ürpertici cinayetler bile olsa[,] bu vakalardan birinin kahramanı olmaya özeniyordum. Ve hatta rakiplerime gıpta ediyordum” (324). Deborah Lutz, *The Dangerous Lover: Gothic Villains, Byronism, and the Nineteenth-Century Seduction Narrative* (Tehlikeli Âşık: Gotik Kötü Kahramanlar, Byronizm ve On Dokuzuncu Yüzyılda Baştan Çıkarmanın Anlatısı) başlıklı kitabında ifade ettiği üzere, romantik kadın (ya da erkek) kahramanlar, ideal bir sevgili olup, Byronik kahraman için yokluk içindeki dünyayı varsıl bir yere dönüştürmek arzusundadırlar (52). Romantik kahramanların “imkânsızı imkâna dönüştürmek” için duydukları istek, Lutz’a göre, tehlikeli âşık hikâyelerinin “erotik heyecanı”dır (52). Nazlı’nın bir ölüsevici olan Nils’le yaşamak istediği macerayı değerlendirirken, Nils’in çocuk saydığı Nazlı’nın romantik kahramanlar gibi “imkânsızı imkâna dönüştürmek” için çaba gösterdiğini göz önünde bulundurmamak gerekir.

Nils, Nazlı'yla sözleştikleri gibi otele gelmez ve İstanbul'dan ayrılmadan önce Nazlı'yı telefonla arayarak ona veda etmek ister (326). Nils, kendisiyle yüz yüze görüşmek isteyen Nazlı'nın Küçük Çekmece'deki evine gelmesini istemez ama Nazlı onu dinlemeyecektir. Anne Williams'ın "The House of Bluebeard: Gothic Engineering" (Mavi Sakalın Evi: Gotiğin İnşası) adlı yazısındaki bir ifadesi, Nils'in Nazlı'da uyandırdığı meraka açıklık getirmektedir. Williams'a göre, "[d]uvar örüp, sınır belirlemek, bunları aşma olasılığını ve arzusunu da yaratır" (44). Nils'in evinde onu bir kadınla birlikte bulacağını sanan Nazlı öyle merak ve heyecan içindedir ki korkusunu unuttur: "Her şeyin, bütün duygularımın üstünde kıskançlık hissi galip geliyordu. Onu şimdi başka bir kadının yanında göreceğimi düşünerek çıldırıyordum ve bu çılgın his, korku ve dehşeti hiçe indiriyordu" (329). Nazlı, Nils'i ölü ve çıplak bir kadın vücudunu taşırken gördüğünde, "korku feryatları boğazı[n]da tıkanıp kalı[r]" ama Nils ölüyü öptüğünde, Nazlı feryadı basar (330). Ölüsevicilikle ilgili alt bölümde ifade edildiği üzere, Freud'un "birşeyden iğrenmekle, ona çekim duymanın bir şeyin iki yüzü olduğu" yönündeki görüşü (aktaran Downing 39) Nazlı'nın bu sahneye duyduğu tepkiyi açıklar: "Bir ölü kadını aşka benzeyen bir arzu ile öpen bu adam beni şiddetle tiksindiriyor, mukavemet edilemez bir kudretle de kendine çekiyordu. [...] Biraz evvel öptüğü ölüyü mutlaka o öldürmemişti... Onu o kadar sevmese ölüsünü öpebilir miydi? Bunda bir sır vardı. Bu muamma her şeyden ziyade zihnimi kurcalıyordu" (331).

Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918) (Korkunun İmgeleri: Korku Hikâyelerinin Modern Kültürü Şekillendirmesi [1818-1918]) başlıklı kitabında Martin Tropp'un yaptığı saptama, Nazlı'nın tutumuyla ve dolayısıyla Cumhuriyet dönemi kadının durumuyla ilişkilendirilebilir.

Tropp'a göre, gotik romanın kadın kahramanı ve bu edebî türün okurları, hem gizli isteklerinin cazibesi, hem de bu isteklerini gerçekleştirmenin korkusu arasında kalmış durumdadırlar (18). Bu yazarın belirttiği gibi, gotik kadın kahramanlar işte bu yüzden kendilerini olabilecek en korkunç durumun tam ortasına sokup, sonra da orada ortaya çıkardıkları gerçeğin karşısında duydukları hayret ve iğrenmeyi ifade ederler (18). Bu açıdan korku hikâyeleri, okurlarının deneyimi hakkındadır (18). Tipik gotik korku hikâyesindeki keşif sahnesine değinen Tropp'un ifade ettiği üzere, kadın kahramanındaki merak, onu bir perdeyi kaldırıp ya da karanlık bir odaya girip, dehşet veren bir tabloyu ortaya çıkarmasına neden olur (78). Tropp için "görmek" eylemi, korku hikâyesinde güçlü bir metafordur: "Karanlıkta kalmayı tercih edeni görmek için bir mücadeleye girişmek, herbirimizin ve toplumun bilinmeyen olarak tutmak istediği şeyi, bilinç düzeyine çıkarmak anlamına gelir" (78). Bu bağlamda Nazlı'nın "görmek" için giriştiği bu macera ne ölçüde pişmanlık duymasına neden olacaktır?

Bu alt bölümde bahsedildiği üzere, Nils'in peşinden şehre inmek isteyen Nazlı, Nils'le istasyonda karşılaştıklarında, Nils ona şöyle der: "Çocuksunuz! [...] Çok sevimli ve yaramaz bir çocuksunuz" (313). Karşılaşmalarından sonra Nils'in Nazlı'yı "süt" içmek için köy kahvesine götürmesi (313) hatta bu bağlamda anlamlıdır. Nils'in sevmediği bir ölü kadını nasıl öptüğünü Nazlı anlamaya çalıştığında, Nils yine Nazlı'nın deneyimsizliğinden bahsedecektir. Byronik kahramanla ilgili alt bölümde değinildiği gibi, Nazlı'yı Lutz'un ifadesiyle "en saf iyiliğin" ve "en yüce gerçekliğin" temsilcisi (51) olarak gören Nils, çocuk saydığı Nazlı'yı yine de yanına almayacaktır. Bir önceki alt bölümde alıntılandığı gibi Nils, Nazlı'nın insanların dış görünüşlerine bakıp aldandığını, hayat deneyiminin

insanların esrarlı yönlerini anlamak için yeterli olmadığını söyler (331). Belki de bu yüzden Nils, Nazlı'yı yanına almak istemez: "Sen tekrar yalnız dışlarını gördüğün insanların arasına dön. Ben de macerama devam etmek için yoluma gideyim" (333). Nazlı'nın kocası gibi Nils de macera yaşamak için Nazlı'nın yanından uzaklaşırken, Nazlı'dan kendisine biçilen "çocuk" rolüne dönmesi beklenir.

Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği* adlı çalışmasında, Muhiddin'in cinsiyetler arasında eşitlik / farklılık söz konusu olduğunda, "mutlak eşitlikçiliği benimsemediğini" ve "farklılıktan yana tutum aldığını" söyler (99-100). Zihnioğlu'na göre Muhiddin, doğaları gereği kadınların "yapıcı, kurucu [ve] müşfik" olduklarını savunurken, öte yandan Zihnioğlu'nun aktardığı üzere, C.A. MacKinnon'un 1982'de kaleme aldığı "Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory" (Feminizm, Marksizm, Yöntem ve Devlet: Kuram İçin Bir Gündem) başlıklı yazısında sıralanan "edilginlik, besleyicilik, bakıcılık, kırılgnalık, zayıflık, çocuksuluk [ve] yetersizlik" gibi niteliklerin kadının doğasıyla ilişkilendirilmesine karşı çıkıyordu (100). Muhiddin'in "çocuk kadın"a duyduğu tepki, bu tezin giriş bölümünde (11) Zihnioğlu'nun çalışmasından aktarıldığı gibi, Kemalistlerin Cumhuriyet kadını "çocuk kadın" ya da "yetişkin olmayan kadın" olarak görüp, kadın inkılabını kadınsız gerçekleştirmek istemelerinden kaynaklanıyordu. *Türk Kadını*'nda Nezihe Muhiddin, iki cinsiyet arasında fark gözettiğini şu sözleriyle ifade eder:

Yeni kadın içtimai bir ihtiyaç olsun olmasın, erkeğin haric[î] mesleğinde omuz ölçmek azminde bulunuyor. Çünkü erkek gibi müstakil yaşamak, onun gibi hür, serbest gezip eğlenmek istiyor. H[â]lbuki kadının fitratı [doğası] müşfik, etrafı ile alakadar olmaya

müstait [yatkın] olduğu için yapıcı ve kurucudur. [...] Yeni kadın
bucağından büsbütün uzaklaşmak, kelebekleşmek hevesini gösteriyor.

(309)

Ayşegül Baykan da “Nezihe Muhi[dd]in’de Feminizmin Düşünsel Kökenleri” adlı makalesinde Muhiddin’in bireycilikten ve feminizmin bireyci yorumlarından yana olmadığını ifade eder (35). Baykan’ın aktardığına göre, Muhiddin’in gözünde kadınların erkeklerle eşit olma istekleri bireycilikten kaynaklanıyordu (35).

Muhiddin’in bireyciliğe karşı çıkma nedenini Baykan şöyle açıklar: “Toplumsal davaya herhangi bir katkısı bulunmayan bu eğilim, eski düzenden çok çekmiş kadınların yararına hiç olamazdı” (35). Bu çerçevede, cinsiyetler arasındaki karşıtlık göz önünde bulundurulduğunda, *İstanbul’da Bir Landru* romanında “çocuk” rolüne sıkıştırılan Nazlı, Muhiddin için bir kadının nasıl davranmaması gerektiğini gösteren bir örnek midir (esinleyen Schmitt 39)? Yoksa Zihnioğlu’nun kitabından daha önce aktarıldığı gibi, *Kadın Yolu* dergisine yazdığı yazılarda ve *Türk Kadını*’ndaki bazı ifadelerinde görüldüğü üzere, Muhiddin bir “var olma mücadelesi” (232) içinde eşitlik / farklılık ve feminizm konusundaki görüşlerine uygun bir kılıf mı bulmuştur?

İstanbul’da Bir Landru romanında Nazlı hem macera yaşamak ister, hem de Nils’in davranışlarındaki esrarın nedeni peşine düşer. Bunların dışında, Nazlı’nın Nils’le eşit ya da üstün olma arzusunu gösteren başka ipuçlarına da rastlanır. Nazlı ve Nils atletik yapılarını birbirlerine kanıtlamak için yüzmeye başladıklarında yarışır: “İki müsabakacı gibi süratle yüzmeye başladık. Adeta yarış ediyorduk. Yelkenliye yaklaşınca, [Nils] ‘Kazandım!’ diye gülümsedi. ‘Ben de!’ dedim” (299). Nazlı’nın Nils’e emir vermesi de yine bu bağlamda değerlendirilmelidir: “‘Geliniz diyorum size!.. Çabuk geliniz.’ [Nils] [b]aşını sallayarak ve gülümseyerek yanıma

yaklaştı. ‘Oturunuz!’ diye emrettim. ‘Vaktim yok... Ancak beş dakika kalabilirim.’ Oturdu” (309). Nazlı, sırrını kendisinden saklayan Nils’e hükmetmek ister; bu isteği, Nils’e şiddet uygulamakla ilgili hayalinde sezilir: “Onun soğukkanlılığı, kayıtsızlığı karşısında çıldırmak, onu vahşice boğmak, güzel altın başını ayaklarımın altında çiğnemekten ne geniş bir zevk alacaktım” (308). Nazlı’nın kendini erkekten üstün hissetmek istemesi, Beşir Ağa ile ilişkisinde de görülür. Romanın başında Nazlı her ne kadar “Efendimiz” ve “Prenses” unvanlarının artık kullanılmadığını, kendisine “Nazlı” ya da “Nazlı Hanım” olarak hitap edebileceğini Beşir Ağa’ya söylese de (296) bu uşak huyundan romanın sonunda bile vazgeçmez. Yine romanın başında Nazlı, Beşir Ağa’yı çağırmak için baş ucundaki zile bastığı için kendine kızarken, romanın sonunda böyle bir çekincesi olmaz. Martin Tropp’a göre, korku hikâyeleri genelde “şimdiki zamanın güvenli ve tanıdık dünyasından, korkutucu ve arkaik bir mekâna hareketle başlar” (180). Tropp’un ifade ettiği üzere, kadın kahraman ve okurlar bu gotik mekânda hiçbir zaman kaybolmazlar çünkü her zaman bir rehber vardır (189). Hayatta kalmayı bilen bu rehber, kahramanı geçici bir süre için de olsa güvenliğe kavuşturabilir (189). Tropp, gotik hikâyedeki bu rehberin “gelecek için umut” ve “şimdiki zamanı kavrama olanağı” anlamlarına geldiğini söyler (190). Beşir Ağa’nın Nazlı’yı takip edip, onu otele getirmesi, Nazlı’nın ve dolayısıyla Nezihe Muhiddin’in geçmiş bir döneme duyduğu özlemin bir ifadesi olarak görülebilir. “Çocuk kadın” rolünü kabul etmek zorunda kalan ve bir modernleşme projesinin beraberinde getirdiği belirsizliklerden korkan Nazlı’nın bir Prenses olarak iktidara sahip olduğu bir döneme dönmek istemesi söz konusudur. Prenses Nazlı’nın bu gotik çıkmazdan kendini kurtaramamış olması, romanın sonunda neden gözyaşı döktüğü konusunda farklı bir okuma sunmaktadır.

Tezin bu ikinci bölümde Nezihe Muhiddin'in 1934'te yayımlanan *İstanbul'da Bir Landru* romanında, yabancılara âşık olmanın ve “Batılılaşma'nın” etkisiyle geleneklerden uzaklaşmanın tehlikelerinden farklı olarak, gotik gelenekler aracılığıyla ne tür anlamların aktarıldığı araştırılmıştır. “Byronik Kahraman Nils” alt bölümünde hain-kahraman Nils'in çatışmalı duygularını yansıtan fiziksel özelliklerine değinilmiş, geçmişteki bir zamanı arayan mutsuz bir gezgin olarak Byronik kahraman Nils'in bu dünyada ev, aşk ve anlam arayışlarının başarısızlıkla sonuçlanması üzerinde durulmuştur. Nils çocuksu bulduğu Nazlı'nın bir prenses olarak geçmişle olan bağından etkilenecektir; ancak, belki bakire olmadığı, belki de gözleri Nils'in geçmişindeki kadın gibi siyah olmadığı için Nazlı'nın sonu, ölüsevicilik Nils'in kurbanları gibi olmayacaktır. “Ölüsevicilik ve Gotik Gelenek” başlıklı alt bölümde, geçmişe özlemin öne çıktığı ölüsevicilik ve değişimi durduran ölü korkusunun bir aradalığından bahsedilmiş, birşeyden hem iğrenip, hem onun cazibesine kapılmanın Nazlı üzerindeki etkisi anlatılmıştır. “Aradalığa Dayalı Var Oluş” alt bölümünde ise gotik yapıtlarda insan / canavar, erkek / kadın ya da medeni / ilkel gibi iki ucun arasında kalmış varlıkların insanın dünyayı anlamlandırmasını sekteye uğrattıkları ve böylelikle, Nazlı için olduğu gibi, tek anlamlılığın önüne geçtikleri ifade edilmiştir. Nils ve yardımcısı gibi atavist oldukları düşünülen bu arada olan varlıkların teknolojiyle ilişkileri, modernliğin insanlık için her zaman ilerleme anlamına gelmediğini gösterir. “‘Çocuk’ Kadının Gotik Çıkmazı” alt bölümünde ise Nils'in çocuk saydığı Nazlı'nın macera isteği ve erkekle eşit olmak yönündeki çabaları sorgulanmıştır. Beşir Ağa üzerindeki gücünden başka kendisine iktidar alanı verilmeyen Nazlı'nın geçmişe özlem duyması kaçınılmaz olacaktır. Bu

dört alt bölümde, Nils'ten yani bireyden duyulan korkudan çok, Nils ve Nazlı'da modernliğin yarattığı korkular dile getirilmiştir.

III. BÖLÜM

CARİYELERİN İKTİDARLA GOTİK MÜCADELELERİ:

BENLİĞİM BENİMDİR! VE SUS KALBİM SUS!

Nezihe Muhiddin'in 1929 yılında yayımlanan *Benliğim Benimdir!* başlıklı romanında Zeynep, Osmanlı veziri Nusretullah Paşa'ya on üç yaşındayken satıldıktan sonra bir kahpeye, hırsıza ve katile nasıl dönüştüğünü anlatır. Çerkezistan'da Zeynep'in annesi ve babası onu Esirci Mustafa'ya üç yüz lira karşılığında satarlar. Zeynep, İstanbul'a gitmek üzere esirciyle bindiği vapurdan denize atlayıp, canına kıymak istese de kurtarılır. Samatyalı Esirci Hacı Hanım'ın evinde bahçedeki kuyuya atlayarak, Zeynep kendini tekrar öldürmeye çalışsa da bu girişimi yine başarısızlıkla sonuçlanır. Zeynep, Hacı Hanım'ın evinde Mehveş'le arkadaş olur ama ikisi de farklı evlere satılırlar. Padişahın gözbebeği Nusretullah Paşa'nın Şişli'deki konağında Zeynep okumayı ve piyano çalmayı öğrenir. Her gece Paşa'nın dizlerine basmakla vazifelendirilen Zeynep, bir gün konakta Paşa'nın oğlu Ferruh'la karşılaşır. Ferruh, Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* adlı yasaklı yapıtını gizlice Zeynep'e verir ve bu yazarın başka kitaplarını da vermeye söz verir. Bir gece Paşa dizlerine basmaya gelen Zeynep'e saldırınca, Zeynep oradan kaçıp, Ferruh'un odasına sığınır. Paşa, çok geçmeden Zeynep'i burada bulur ve kendisine itaat

etmeyen oğluyla tartışır. Kitaplığında yasaklı kitaplar tutan Ferruh'u ertesı gün zaptiyeler alıp götürür. Ferruh'un Fizan'a sürüleceğini öğrenen annesi ölür ve ev halkı Erenköy'ndeki köşke taşınır. Mehveş, Zeynep'e ziyarete gelir ve kendisini satın alan kişinin kızı gibi olduğunu, yazar ve şair olan efendisinin ktipliğini yaptığını anlatır. Padişahın hiç sevmediği efendisinden esaretlerinin sona ereceğini ğrenen Mehveş, bu sırrı Zeynep'le paylaşır. Bir gece Nusretullah Paşa, Zeynep'e tecavüz eder ve bunun ardından Zeynep karşılığında hediyeler olarak Paşa'yla birlikte olmaya başlar. Kendini bir fahişe olarak gören Zeynep'in zihni, Paşa'yı fikren öldürmekle meşgul olur. Zeynep bir gün Ferruh'u Paşa'nın şikayet ettiğini öğrenir ve artık Paşa'yı odasına almaz. Ferruh'u kurtarmak için Mehveş'ten yardım ister. Gizli cemiyet aracılığıyla Ferruh'tan haber alamayan Zeynep, Mehveş'in isteği üzerine cemiyet için para bulur: Geceyi birlikte geçirmek için Paşa'dan para alır ama Paşa'yla birlikte olmayı kabul etmez. Paşa, nikhlarını Zeynep'ten habersiz kıyınca, Zeynep de yakındaki köşklerden birinde yaşayan geç bir adamla beraber olur. Bu olayın ardından Paşa, Zeynep'i köşkte sıkı gözetim altında tutar ve onun hamile olduğunu öğrenince de aşığını ldrtr. İstibdata son veren Jn Türkler, Zeynep'i Paşa'nın eziyetinden kurtarırlar. Ferruh, memlekete döner ama Zeynep'le temas kurmaya yanaşmaz. Paşa'nın mal varlığı sayesinde herkesin "hanımefendi" olarak hitap ettiği Zeynep, benliğini oğluna adar. Romanın başında kendini bir kahpe, bir hırsız ve bir katil olarak tanıtan Zeynep, ne olduğunu okurlarına sorar.

Muhiddin'in yine bir cariyenin hayatını konu alan bir diğer romanı da 1944'te yayımlanan *Sus Kalbim Sus!* adlı yapıtıdır. Bu roman, bir büyükbabanın geç bir kız olan torunuyla konuşmasıyla başlar. Büyükbaba, komşu yalıda yarım asır önce yaşamış olan ve sadece gölgesini bildiği Zerrin adlı kadını rüyasında

gördüğünü torununa anlatır. Zerrin yedi sekiz yaşlarında, Valide Sultan'a satıldığında, ona Zermisal adı verilmiştir; bundan önceki çocukluk adını ise hatırlamaz. Başgözdeden intikam almak için Valide Sultan'ın yetiştirdiği Zermisal piyano, okuma yazma ve Fransızca dersleri alır. Zermisal sadece rüyasında gördüğü Bağdat diyarının şehzadesine söz vermişse de Padişah'ın gözdesi olur. Padişah, Zermisal'e tecavüz eder ve gözdesinin gönlündeki genç ve güzel şehzadeyi kıskandığı için, onu çirkin ve yaşlı İlyas Paşa'ya nikâhlar. Paşa, kızı olarak kabul ettiği Zermisal'e Zerrin adını verir. Yalılı idare eden Matmazel Fransuvaz'ın ellerine teslim edilen Zerrin, bu kadınla yakın bir bağ kurar. Zerrin, Fransız edebiyatının klasik yapıtlarını okur ve saraylı kadınlara öykünen bir hayat yaşar. İlyas Paşa öldüğünde, mal varlığının çoğu Zerrin'e kalır. Paşa'nın Fransa'dan gelen yeğeni Osman Nahit'le aşkı tadan Zerrin, yalının hizmetkârlarından ve çevreden tepki görür. Osman Nahit, Zerrin'le yalıdan uzaklaşınlar isterken, Zerrin bu teklife sıcak bakmaz. Yalının eski hizmetkârlarından birinin torunu olan Esmâ da İlyas Paşa'nın vefatını öğrenince, Amerika'dan İstanbul'a gelir. İlyas Paşa'nın Osman Nahit ve Esmâ'ya bıraktığı mektupta, birbiriyle evlendikleri takdirde onlara bir miktar para verileceğini öğrenirler. Zerrin, Paşa'nın bu isteğini uygun görür; yalılı onlara hediye edeceğini söyleyip, karşılığında yalının yanında Meyerling Şatosu olarak adlandırdığı köşkü ister. Sonradan bu teklifinden vazgeçen Zerrin, Osman Nahit'le istediği yere gideceğini söylese de Osman Nahit ve Esmâ mutlu bir çift olarak balayına çıkmışlardır. Zerrin, Meyerling Şatosu'nda intihar eder ve Fransızca yazdığı mektupta ölüsünün Şato'nun mahzeninde, bir sandıkta kefensiz olarak tutulmasını vasiyet eder. Zerrin'in cenazesini kimse kaldırmak istemez ve ölü yıkayıcıları ölüsüne saygı göstermez. Zerrin'den üç gün sonra ölen Matmazel Fransuvaz

vasiyetnamesinde Müslümanlığı kabul ettiğini eski Türkçe'yle yazar. Romanın sonunda, dünyaları iç içe geçen, bu iki ayrı milletten kadının, terk edilmiş mezarlarında rahat uydukları söylenir.

Nükhet Sirman, “Nezihe Muhiddin’i Tanımak” başlıklı yazısında, Muhiddin’in *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!* adlı romanlarında ele alınan konuyu “kadınların bedenine Osmanlı konaklarında uygulanan cinsel ve psikolojik şiddet” olarak değerlendirmektedir (xvii). Sirman’a göre, Muhiddin’in romanlarında haksızlığın ve yozlaşmanın asıl nedeni “saray ve eski Osmanlı konakları”dır (xix). Muhiddin hakkında yazılmış olan üç yüksek lisans tezine bakıldığında, bu romanlardaki cariyelerle Osmanlı’nın bir eleştirisi yapıldığına dair benzer görüşlere rastlanmaktadır. Seda Coşar, bu iki romanın Osmanlı sarayı ve kadının esareti konularını işleyerek, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki toplumsal düzeni yerdiklerini ifade eder (50). *Benliğim Benimdir!* romanındaki padişahın Vahdettin olduğunu söyleyen Coşar’a göre (73), romanın sonunda Zeynep, Cumhuriyet’in ilanı ile özgür kalacaktır. Hüseyin Güç ise, bu iki romandaki zamanın II. Meşrutiyet dönemi ve hemen öncesi olduğunu belirtir (32). Türkân Erdoğan da romanlarda olayların geçtiği dönem konusunda Güç’le aynı görüşü paylaşır (199, 335). Bununla birlikte, Erdoğan’ın bu iki romanla ilgili değerlendirmesinde Coşar gibi Cumhuriyet rejimini olumlayan bir yaklaşım görülmektedir. Muhiddin’in bu romanlarında siyasal yapı ve kadının özgürlüğü arasındaki bağlantıya değindiğini söyleyen Erdoğan’a göre, “[t]oplum [c]umhuriyet gibi bir yönetim biçimiyle yönetilmedikçe ne kadının[,] ne de toplumun özgürlüğü söz konusu olamaz” (352). Sirman’ın yazısında ve burada anılan üç yüksek lisans tezinde ifade edildiği üzere, acaba *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!* romanlarında Nezihe Muhiddin’in Osmanlı döneminde kadının esaretini

eleştirmek istediğini söylemek yeterli midir? Bu tür değerlendirmelerle Cumhuriyet döneminde kadının durumunu olumlaniyorsa, Muhiddin'in muhalif kimliği ne ölçüde hesaba katılmıştır? Muhiddin, bu iki romanında gotik öğeler aracılığıyla, cariyelerin iktidarla mücadelelerinin ötesinde, başka mücadeleleri de aktarmak istemiş olabilir mi?

Coşar, Nezihe Muhiddin'in romanlarındaki iyi ve kötü kadın karakterler aracılığıyla okurlara bir mesaj verilmek istendiğini söyler (71). Bu bağlamda, Muhiddin'in romanlarında yer alan Cumhuriyet dönemi kadınlarının “aşırı Batılılaşma'nın kurbanları” oldukları yönünde Coşar'ın saptaması dikkate değer (71). Meyda Yeğenoğlu'nun *Colonial Fantasies: Towards A Feminist Reading of Orientalism* (Sömürgeci Fantaziler: Oryantalizmin Feminist Bir Okuması) başlıklı kitabına gönderme yapan Coşar, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinde yazılan romanlarda aşırı “Batılılaşma'nın” kadın karakterler üzerinden yapılan eleştirisine açıklık getirmek ister (71). Yeğenoğlu'nun adı geçen kitabında belirttiği üzere, bu romanlarda evlatlık ya da ev hanımlığı vazifelerini ihmal eden ve Avrupalılaşmış İstanbul'da avare bir hayat yaşayan kadın karakterler, aşırı “Batılılaşma'nın” beraberinde gelen yozlaşmayı imlemektedir (129). *Sus Kalbim Sus!* romanında Fransa ve Avusturya hayranı Zerrin'i “aşırı Batılılaşma'nın kurbanı” olarak nitelemek, sınırlı bir okumaya işaret etmez mi? Zerrin, okurlara ders olsun diye bu romanda “kötü bir karakter” olarak mı yer alır? Evlilik dışında aşk ilişkisi yaşayan Zerrin'in romanda toplumun dindar kesimleri tarafından tepki görmesi, gotik edebiyat gelenekleri açısından ne tür anlamlara gelmektedir?

Dani Cavallaro, *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear* (Gotik İmgeler: Dehşet, Ürküntü ve Korku Dolu Üç Yüzyıl) adlı kitabında,

gotik ailedeki kurbanın çocuklardan başka, ataerkil iktidar yapıların çocuk muamelesi yaptığı genç kadınların da olabildiğine dikkati çeker (142). Bu bağlamda, ailenin muamelesiyle toplumsal cinsiyet politikalarının birbirinden ayrılamayacağını ifade eden Cavallaro, gotik romanların en çok rağbet gördüğü dönemde, burjuvazi yapıda rahatlığın, mahremiyetin ve denetimin öne çıkarılmasıyla ev hayatı felsefesinin yaygınlaşması arasındaki ilişkiye işaret eder (142). Cavallaro'ya göre, “uzamın dişileştirilmesi” bu dönemde ev hayatı felsefesinin merkezindeydi (142). Uzamın dişileştirilmesi, kadının evin dört duvarla çevrili dünyasına kapatılmasıyla aynı anlama geliyordu (142). Kadının anne ve eş olarak bu uzamda yetkelendirilmesi aslında onun mahkûmiyetini yüceltmeyi amaçlayan bir ikiyüzlülükten ibaretti (142). Bu bağlamda, ilk İngiliz gotik romanların yazıldığı dönemde kadının durumuyla, Cumhuriyet dönemindeki “yeni kadın[ın]” arasında bir benzerlik var mıdır? Fatmagül Berktaş, “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak” adlı yazısında, Zehra F. Arat’ın yaptığı bir saptama üzerinde durur. Arat, “Kemalizm ve Türk Kadını” başlıklı makalesinde, Cumhuriyet döneminde İslami ataerkilliğin yerini, “Batılı” ataerkilliğin almış olduğunu söyler (52). Berktaş’a göre, geleneksel / dinsel ataerkil düzende kadın herşeyden önce bir “cinsel nesne” olarak görülüyordu ve kadının “aile ve topluluk (cemaat) şerefini” zedelemesinden korkuluyordu (3). Bu nedenle, kadının alanı evle sınırlanıyor ve evin dışına çıkan kadının ise örtünmesi bekleniyordu (3). Cumhuriyet döneminde ise kadının artık kamusal alana çıkmasına izin verilmekle birlikte, eski düzenin kadınla ilgili korkusu hâlâ devam etmekteydi (3). Yeni düzende bu korkunun üstesinden gelmek için başvurulan yol, kamusal alanda kadının cinsiyetsizleştirilip, ona “ailenin ve toplumun anası” rolünün benimsetilmesiydi (3-4).

Cavallaro'nun adı geçen kitabında aktardığı üzere, gotik romanlarda aristokrat erkeklerin kadın karakterleri hapsedmesi konu edinilirken, bu romanların kadın okurları ise burjuvazi evin sözde medeni çatısı altında tutukluydu (142). Bu durumda, Cavallaro'nun dediği gibi, gotik kurmacanın arkaik yapıların kötülüklerine hücum edip, dolaylı olarak da burjuva ideolojiyi yücelttiğini söylemek, sınırlı bir bakış açısını beraberinde getirmektedir (142). Bunun yerine Cavallaro, gotik yapıtlarda ele alınan konuyu “yeni rejimlerin eskinin kötü şöhretini devam ettirmesi” olarak görmektedir (142). Yazarın bu saptamasıyla, Fatmagül Berktaş'ın “Cumhuriyet'in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak” adlı yazısında “yeni erkek”le ilgili değerlendirmesi arasında bir benzerlik göze çarpmaktadır. Berktaş'a göre, Cumhuriyet döneminde erkekler için “yeni kadın” imgesi, “ailevi, içtimai, millî vazifelerini benimseyen ve başkaları için yaşayan” bir kadınla tanımlanmıştı (2). Cumhuriyet dönemi erkeğinin bu bakımdan pek de yeni sayılmadığını ifade eden Berktaş (2), bu yönüyle “yeni erkeğin”, Cavallaro'nun ifadesiyle “eskinin kötü şöhretini devam ettir[diğini]” anlatmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Nezihe Muhiddin'in *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!* romanları için sadece Osmanlı döneminde kadının esaretini eleştiren ve kadının özgürlüğünü Cumhuriyet devriminde bulan okumaların ötesinde bazı anlamları irdelemek mümkün görünmektedir. Bu amaçla tezin bu bölümünde Muhiddin'in adı geçen iki romanı, üç alt başlık altında incelenecektir: “Kadının Gotik Uzamı”, “Duvarları Aşan Şiddet” ve “Kadının Uzmanlaşması”.

A. Kadının Gotik Uzamı

Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës (Gotik Feminizm: Charlotte Smith'ten Brontë Kardeşler'e Toplumsal Cinsiyette Uzmanlaşma) başlıklı kitabında Diane Long Hoeveler, “annesiz babasız kalan kadın gotik kahramanların yozlaşmış ataerkil düzen karşısında kendilerini koruma mücadelelerini”, feminist gotik romanların bir geleneği olarak görmektedir (154). Hoeveler'a göre kadın gotiği, ataerkil bir kurum olarak aileye tepkisini üstü kapalı bir biçimde ifade eder (188). Bu tür yapıtlarda, erkeğin üstünlüğüne ve hukuki meşruluğa dayanan ailenin ayrıcalıklarını ve miras haklarını ters yüz etmek amaçlanır (188). Bu nedenle, “ensest, ana katli, baba katli, kardeşler arasında şiddetli rekabet, anne babada sembolik olarak yamyamlık eğilimleri ve taciz edilen çocukların kaçış hayalleri[ne]” feminist gotik romanlarda sıkça rastlanır (188). Nezihe Muhiddin'in *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!* adlı romanlarında benzer temalar bulunur mu? Bu temalar bulunuyorsa, Cumhuriyet kadını açısından bunlar neler ifade etmiş olabilir?

Raymond W. Mize, *The Gothic Heroine and the Nature of the Gothic Novel* (Gotik Kadın Kahraman ve Gotik Romanın Doğası) adlı kitabında kadın kahramanın bir yere hapsedilip, taciz edilmesinin gotik biçemi şekillendirdiğini söyler (223). Nezihe Muhiddin'in söz konusu olan iki romanında Zeynep ve Zerrin, yüksek duvarlarla çevrili yalı, konak ve köşk gibi başka cariyelerin yaşamak isteyebilecekleri yapıları bir kafes, bir hapis olarak görürler. *Benliğim Benimdir!* romanında Zeynep, Ferruh'tan birkaç kitap almış, odasına dönerken şu ifadeyi kullanır: “Ferruh Bey o gece bana üç dört cilt kitap daha vermişti. Odasından çıkıp[,] o müdebedeb zindanın, o yaldızlı hapishanenin, gölgelerine vehimler sinmiş

koridorlarından geçerken cildim nefret ve haşyetle ürperiyor, ruhum ve şuurum ise nurlu bir meşalenin ziyasında yıkanıyordu...” (83). Zeynep konağa satıldıktan sonra iki üç ay boyunca onu bir kere bile dışarı çıkarmadıklarını söyler ve “[m]üzeyyen kafesin içinde mahzun bir kanarya gibi” konakta kitapları ve piyanosuyla zaman geçirdiğini anlatır (76). *Sus Kalbim Sus!* romanında ise Padişah’ın, kendine yaklaşmak istemeyen Zermisal hakkındaki düşüncelerinde de yine benzer imgelere rastlanır: “Kızın h[â]linde, göğsünden yaralanmış ürkek bir kuş h[â]li vardı. Ufak bir hareketten ürkecek, narin kanatlarını bu yaldızlı duvarlara çarpa çarpa parçalandıktan sonra masum ölüsü, ipek halılara düşüp serilecek diye kalbinde meşum bir vehim uyandırıyor” (404-05). Bu romanlarda cariyelerin yalıda, konakta ve köşkte geçen hayatları, Cavallaro’nun deyişiyle “dişileştirilmiş bir uzamda” (142) kadının dört duvar arasında mahkûmiyetini akla getirmektedir.

Nezihe Muhiddin’in her iki romanında kadın bir mekâna hapsedilir ama bununla yetinmeyen ataerkil düzen, kadının duygu ve düşüncelerini de denetim altında tutmak ister. *Benliğim Benimdir!* romanında Nusretullah Paşa, Zeynep’in Ferruh’u düşünmesine engel olmak ister: “İhtiyar vezir gene bütün hışmı ile parmaklarını açarak üstüme yürüdü. ‘Ben mâni olacağım!.. Emrediyorum sana!.. Düşünmeyeceksin!..’” (100). *Sus Kalbim Sus!* romanında ise Padişah’ın iradesiyle Zermisal’le nikâhı kıyılan İlyas Paşa, bu evliliği şöyle değerlendirir: “Bu izdivaç yalnız resm[î] bir şekilde bile olsa[,] bu güzel çocuğun bütün hürriyetini zincirleyen acı ve korkunç bir prangadan başka ne olabilirdi?..” (413). Kadının hapsedilmesine ilişkin bu tür alıntılar, söz konusu iki romanda kadının cariye ya da eş olarak yetkelendirilirken, aslında denetim altında tutulmak istediğini aktarır. Osmanlı’da dişileştirilmiş uzamın eleştirisi, acaba Cumhuriyet döneminin kadına bakış açısını

olumlandırmakta mıdır? Yoksa bu iki gotik romanda ele alınan konu, Cavallaro'nun deyişiyile “yeni rejimlerin eskinin kötü şöhretini devam ettirmesi” (142) midir?

Alison Milbank, “The Victorian Gothic in English Novels and Stories, 1830-1880” (İngiliz Roman ve Hikâyelerinde Viktoryan Gotiği [1830-1880]) adlı makalesinde, *Jane Eyre*'de kilit altında tutulan Bertha Rochester değişmecesiyile ilgili Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın saptamalarına yer verir: “On dokuzuncu yüzyılın neredeyse bütün kadınları erkeklerin evinde bir bakıma hapistiler” (alıntılayan Milbank 155). Milbank bu saptamadan hareketle, on dokuzuncu yüzyıl ortasında İngiliz gotik romanlarının, ekonomik anlamda pasif bir biçimde eve kapatılan Viktoryan orta sınıf kadınının ruhsal huzursuzluğunu ifade etmenin yollarını aradığını söyler (155). Eve hapsedilen kadının huzursuzluğu, Diane Long Hoeveler'in bahsettiği kaçış hayallerinde (188) hissedilir. Acaba on dokuzuncu yüzyılda kadın gotiğinde görülen bu huzursuzluk, Muhiddin'in iki romanında da görülür mü? *Benliğim Benimdir!*' romanında Zeynep, dört yanı yüksek duvarlarla çevrili konaktan kaçmak ister: “Fikrimde hiçbir hedefi olmayan bir kelime, siyah kanatlı bir kelebek gibi dolaşıyordu: Kaçmak, gitmek! Fakat nereye... ve kime?.. Artık ölümden halas bekleyemezdim. İki defasında da bana yâr olmamıştı!..” (75). *Sus Kalbim Sus!* romanında ise Zerrin, duvarları daha çok tatlı hayallerle aşmak ister. İlyas Paşa'yla zorla evlendirilen Zermisal (Zerrin), aşkı tatmakla ilgili hayallere kapılır: “İri lacivert gözleri daima kendi dar muhitinin sınırlarını aşarak meçhul hayal alemlerine dalgındı” (426). Muhiddin bu tema aracılığıyla cariyelerin ve dolayısıyla yeni kadının, sadece yüksek duvarların gerisindeki evinde hapis olmadığını, özgürlüğüne ket vuran rollerin sınırları dışına çıkamadığını da ifade etmiş olur.

Ann Blaisdell Tracy, *Patterns of Fear in the Gothic Novel 1790-1830* (1790-1830 Dönemi Gotik Romanlarda Korkunun Örüntüleri) adlı kitabında, başkahramanın yalnızlığını ve yabancılaşmasını gotik romanların bilinen özellikleri arasında saymaktadır (317). Öyle ki, başkarakterin aileden uzaklaştırılması ve çevresinde güvenebileceği bir bağının bulunmaması olağandır (317). Tracy'nin aktardığı üzere, gotik romanlarda başkarakterler genelde öksüz ya da yetim olurlar ya da evlat edinilmişlerdir ve dolayısıyla kökenlerinde bir gizem söz konusudur (317). Başkarakterin evinde olmasına gotik romanlarda pek sık rastlanmadığını söyleyen Tracy, evi çoğunlukla başka bir yerde olan bu karakterin bulunduğu yerde bir yabancı olarak kaldığını belirtir (318). Muhiddin'in iki romanındaki cariyeler Çerkez olup, küçük yaşta yabancı evlere satılmışlardır. Mehveş de *Benliğim Benimdir!* romanında Zeynep'e böyle bir kimsesizlikten bahsetmektedir: "Sen bu h[â]limize bir çare buluyorsan söyle!.. Kime arzuh[â]l verelim?" [...] Bak sen bile cevap veremiyorsun... O h[â]lde itaatten başka elimizden ne gelir, sövecekler, dövecekler, hatta isterlerse öldürecekler!.. Arayıp soranımız yok ki!.." (65). Paşa'nın Ferruh'u jurnallediğini öğrenen Zeynep, Ferruh ve kendisinin sürgünde yaşayarak aynı kaderi paylaştıklarını ifade eder:

Evladını meşum bir hırs uğrunda menfalara sürdürecektense kadar bir insanın sefil olabileceğini bir türlü havsalam kabul etmek istemiyordu!.. Fakat benim hayatım da bir menfadan başka bir şey miydi?!.. Beni süren de bir baba idi; o üç yüz liraya mukabil bu merdud [reddedilmiş] işi tutmuş, öbürü ise menfur bir hisle oğlunu sürdürmüştü! (92)

Sus Kalbim Sus! romanında ise Zermisal, Valide Sultan'ın gerçek annesi olmadığını, Padişah'ın da kardeşi olmadığını öğrenince üzülür: “Benim artık burada kimsem yok!.. Annem yok... Sultan Efendi benim annem değilmiş! H[â]lbuki demin ne kadar sevinmişim... Bir de kardeşim var diye ne kadar çok sevinmişim...” (398). Bu alıntılardan anlaşılacağı üzere, Muhiddin'in her iki romanında kahramanlar güvenilebilecekleri bir aile ortamından yoksundur.

Cariyelerin kimsesizliği, gotik edebiyat açısından nasıl bir önem taşır? Raymond W. Mize'in belirttiği gibi, kadın kahramanın sevgi dolu bir aileyi sahip olmaması, kötücül anne baba figürlerinin kahramanın üzerinde söz sahibi olmasına olanak verir (223). *The Gothic Heroine and the Nature of the Gothic Novel* (Gotik Kadın Kahraman ve Gotik Romanın Doğası) adlı kitabında, Mize'in aktardığı üzere, kadın kahramanın gençliği ve fiziksel güzelliği onun cinsel cazibesini vurgularken, masumiyeti de onu baştan çıkarılmaya uygun bir hedef hâline getirir (223). Louis S. Gross, “Surpassing Loves” (Sevginin Ötesinde) başlıklı yazısında, James Twitchel'in şu saptamasına yer verir: “İlk gotik yapıtlarda tek bir aile romansının denetlenememesi hikâye edilir; bu yapıtlarda ‘baba’ ‘kızına’ karşı canavara dönüşmüştür. Baba rolü ister bir amcaya, papaza, düke, mülk sahibine ya da şeytana devredilsin, önemli olan, genç kadınla kurulan bu ilişkide bu baba figürlerinin hükmü geçsin” (alıntılayan Gross 53). Bu bağlamda, Muhiddin'in *Sus Kalbim Sus!* romanında, Hoeveler'in bahsettiği, anne babada sembolik yamyamlık eğilimlerinden (188) söz etmek mümkün. Bu romanda Padişah'ın Zermisal'i gözdesi yapmakla ilgili kararı hakkında şu ifadeler yer verilir: “Belki bu his, bugünkü verdiği cinayet kararının şuuraltı bir ezasıydı. Kendisinden korkan, ürken, belki tiksinen, torunu yaşında küçücük bir kıza zorla temellük etmek de bir cinayetti. Zavallı çocuğun

pembe kalbini yiyecekti bu gece... Onun körpe damarlarından hülya gibi akan ılık kanını emecekti!..” (405). Muhiddin’in bu iki romanında, kötücül bir baba figürü karşısında kadının savunmasız bir çocuk konumuna indirgenmiş olması dikkate değer.

Mise, adı geçen çalışmasında, Leslie Fiedler’in Amerikan romanında ensest temasıyla ilgili bir saptamasına değinmektedir. Mise’in aktardığına göre, *Love and Death in the American Novel* (Amerikan Romanında Aşk ve Ölüm) adlı çalışmasında Fiedler, genellikle Amerikan romanında ensestin, kadını baştan çıkarmak isteyen erkeği küçük düşürmek için kullanıldığını ifade eder (233). Amerikan romanı için yapılan bu saptamanın bazı gotik romanlar için de geçerli olduğunu ifade eden Mise, ensest temasını babaya benzer ya da otorite sahibi olan figürleri karalamanın bir yolu olarak görür (233). *Empowering the Feminine: The Narratives of Mary Robinson, Jane West, and Amelie Opie, 1796-1812* (Kadının Güçlendirilmesi: Mary Robinson, Jane West ve Amelie Opie’nin Anlatıları [1796-1812]) başlıklı kitabında Eleanor Ty, Mary Robinson’un yapıtlarında hapsedilmeye ve zorla evliliğe dayanan olay örgülerine ve ensest çağrışımlarına dikkat çeker (58). Ty’e göre, bu romanlar böylelikle babalık rolünün nasıl suistimal edilebileceği hakkında siyasi bir ifadeye dönüşür (58). Acaba Muhiddin’in iki romanında babalık rolünün suistimalinden söz etmek mümkün mü? *Benliğim Benimdir!* romanında Nusretullah Paşa’nın Zeynep’in odasına girip, ona tecavüz etmesini Zeynep şu sözlerle anlatır: “Karanlık aralığında iri, dehşetli bir vücut tıklılarak içeri girdi!.. Kapı tekrar örtüldü. Bir kilidin madeni sesi işitildi... Kanlı vezirin korkunç heyulası canlı bir kâbus ağırlığıyla yürüyerek üzerime abandı!!!..” (88-89). Bu sahnedeki imgelerin Henry Fuseli’nin 1781’de yaptığı ve Davenport-Hines’in deyişiyle “Gotik hayal gücünün en kalıcı imajlarından biri”

sayılan “Nightmare” (Kâbus) adlı yağlıboya tabloyu akla getirmeleri dikkate değer. *Sus Kalbim Sus!* romanında ise Padişah, Zermisal’i turunç şerbetiyle sarhoş ettikten sonra ona tecavüz edecektir: “Gece yarısından sonra [P]adişah[’]ın yatak odasından akseden bir kadın çılgılığı, kapıda nöbet bekleyenlerin aklını başından almıştı” (407). Bir yere hapsedilip, zorla evlendirilen cariyeler aracılığıyla Muhiddin’in bu romanlarında, babaya benzer otorite sahibi figürler olarak padişah ve vezirin karalandığı açıktır. Cumhuriyet kadını açısından böyle bir karalama ne tür anlamlara gelmiş olabilir?

Gotik edebiyat geleneğinde, eski rejimlerin kötü şöhretinden hareketle yeni düzenin eleştirildiği düşünüldüğünde, bu iki romanda kadını sınırlı rollere hapseden Cumhuriyet ideolojisine Muhiddin’in tepkisini de okumak mümkün. Bu bağlamda, kadının eğitime önem verilen bir dönemde, bu iki romanda kadının ödemesi gereken bedel dikkate değer. *Benliğim Benimdir!* romanında Zeynep piyano çalıp, kitap okuyabilmenin karşılığında ne yapması gerektiğini Dilşat Kalfa’dan öğrenir:

Günüm piyano ve kitabımın arasında çok mesut geçmişti... Akşam yemeğinden sonra Dilşat Kalfa bana yeni elbiselerimden birini giydirdi ve: “Bu gece [P]aşa[’]nın odasına gidecek ve sana yaptığı lütuflardan dolayı eteğini öpeceksin,” dedi. Kalfa haklıydı, babamdan bile görmediğim şeyleri [P]aşa[’]nın sayesinde görmüştüm, fakat... fakat!.. (74)

Aldığı derslerin karşılığında Nusretullah Paşa’nın eteğini öpmek zorunda kalan Zeynep, konaktaki vazifesinin “[P]aşa[’]ya hizmet etmek” olduğunu öğrenir (76). *Sus Kalbim Sus!* romanında ise yine kadının erkeğe hizmet etmek için eğitimden geçmesi söz konusudur: “Padişahın anası, başgözdeden intikam almak için

Zermisal’i oğlu için hazırlamaya başlamıştı. Onu güzelliği kadar da hünerli ve bilgili yetiştirmek istiyordu. Bir taraftan piyano, bir taraftan okumak yazmak, bir taraftan da Fransızca öğreticileri vardı” (393). İki cariyenin de aldıkları eğitimin karşılığında bir baba figürünün tecavüzüne uğraması, Eleanor Ty’nin dediği gibi, babalık rolünün nasıl suistimal edilebileceği hakkında bir siyasi bir ifade olarak okunabilir (58). Muhiddin, her iki romanında ele aldığı bu temayla, Cumhuriyet döneminde kadının eğitimini yeni erkeğin ihtiyacını karşılamakla yükümlü gören bir düzene tepkisini ortaya koymuştur.

Dani Cavallaro, ahlakı bozulmuş baba figürlerinin genç kuşağı bastırıp suistimal etmeye kararlı hâllerıyla “Gotik ailelerin baş hainleri” olarak niteler (143). Ne var ki, Cavallaro’nun belirttiği üzere, annelerin de ister biyolojik anne olsun, ister üvey, baba figürlerinden aşağı kalır yanları yoktur (143). *Sus Kalbim Sus!* romanında Zermisal’i Padişah’a hazırlayan Valide Sultan da, *Benliğim Benimdir!* romanında Zeynep’i Nusretullah Paşa’yla yalnız bırakan Dilşat Kalfa da bu tür anne figürlerinin varlığına işaret eder. *Benliğim Benimdir!* romanında Zeynep, Dilşat Kalfa’ya tepkisini şu sözlerle ifade eder: “Çerke[z] değil misin?! Sizden hayır gelmez!.. Beni satan anam da bir Çerke[z’d]i!..” (75). Eleanor Ty’e göre, Fransız Devrimi’nin ardından birçok İngiliz yazar, yapıtlarında iki kuşak üzerinden hikâyeler anlatarak, kadınların ortak yaşadıkları zorlukların devam ettiğini aktarmışlardır (171). Matmazel Fransuvaz ise *Sus Kalbim Sus!* romanında Zerrin’i kendine benzetmektedir: “Yalının yaldızlı loş ve تنها duvarlarına çarparak onun ince, güzel ve ipek kanatları parça parça olup nihayet kendisi gibi ihtiyar bir kadit h[â]line gelecekti” (425). İki kuşağı konu alan bu hikâyeler, ister Osmanlı Türk, ister Çerkez,

isterse Fransız olsun kadının geçmişte yaşadığı kimi zorlukların Cumhuriyet kadını için de devam ettiğini anlatmaktadır.

Cavallaro, gotik kurmaca yapıtlarda suistimal ve terk temalarının sıkça işlendiğini ve bu temaların “kadındaki yoksunluğa” vurgu yaptığını ifade eder (154). Emily Brontë’nin *Wuthering Heights* (Uğultulu Tepeler) adlı yapıtında terk edilmiş çocuklarla ilgili Cavallaro’nun bir saptaması bu noktada kayda değer. Bu çocuklar kendilerinden vazgeçildiğini bilerek, bir kimlik oluşturmanın zorluklarına göğüs germek zorunda kalırlar ve bu durum onlarda dindiremedikleri bir intikam alma isteğini doğurur (154). *Benliğim Benimdir!* romanında Zeynep’te de benzer bir intikam isteğine rastlanır: “Tapındığım benliğime, hürriyet ve şahsiyetime ilk esaret zincirini katil elleriyle vuran anam ve babama dehşetli bir gayz ve nefret hissettim!.. En yakınlarımı en kahhar birer düşman olarak görmek beni o kadar derinden yaraladı ki hâlâ o ilk nefretin çıbanı yüreğimde işler durur!..” (60). Yine aynı romanda Zeynep’in Dilşat Kalfa için çelişkili duygularında intikam alma isteği de bulunmaktadır: “Bu kadının gözlerinde bana hitap eden bir yakınlık vardı. Bu kadın benim anneme benziyordu!.. Gece yan yana yatarken içimden kaynakayan bir ihtiyaçla boynuna sarılmak istedikçe, kollarımdan kalkınan bir kuvvetle boğazını sıkmak istiyordu, bu beni satan anneme benzeyen kadının!..” (72). *Benliğim Benimdir!* romanında Nusretullah Paşa’yı öldürmeyi hayal eden Zeynep’in “fikren bir katil” olması gibi (90), *Sus Kalbim Sus!* romanında ise Zermisal kendisiyle evlenerek babalık rolünü suistimal eden İlyas Paşa’nın “başını bir ejderha başı gibi küçük ayaklarının altında ezme[yi]” aklına koyar (410). Bu iki romanda kadın kahramanlardaki intikam isteği, Hoeveler’in bahsettiği “ana katli” ve “baba katli” temalarıyla ilişkilendirilebilir (188). Cavallaro’nun dediği gibi, kadının eve

kapatılması, onu çocuklaştırmışsa (142), bu intikam hayalleriyle cariyelerin ve dolayısıyla yeni kadının onları çocuk düzeyine düşüren düzene son verme isteklerini dile getirdikleri söylenebilir.

Diane Long Hoeveler'in, kadın gotiğinin "iddia ettiği şeyi değil, tam tersini" dilini getirdiğini söylemesi (57), Nezihe Muhiddin'in burada incelenen iki romanında cariyeler ve iktidar arasındaki mücadelenin ötesinde anlamları irdelemek açısından önemlidir. Hoeveler'e göre, feminist gotik yapıtlarda anne babanın kötü kahramanlar olmalarının nedeni, kadın kahramanın onları sevip, onlara ihtiyaç duymasına dayanmaktadır (57). *Benliğim Benimdir!* romanında Paşa'nın karşısına ilk kez çıkarılan Zeynep'in içinden böyle bir dilek geçer: "Acaba [P]aşa efendimiz beni evlatlığa kabul edebilir miydi?.. Hatta ferah ferah torunu bile olurdu, hiç şüphesiz elli beş yaşında vardı..." (71). *Sus Kalbim Sus!* romanında Zermisal, Padişah'la kardeş olduğunu öğrenince sevinir: "Valide [S]ultan hem sizin anneniz, hem de benim annem... O h[â]de efendimiz[, b]iz kardeş oluyoruz?!..' Deminden beri [P]adişah[']ın yüzüne baktığı zaman ürküntü ile bulanık güzel gözleri şimdi berrak bir sevinçle aydınlanmıştı" (397). Bu bağlamda, Muhiddin'in bu iki romanında ataerkil figürlerin kötücül hâlleriyle, cariyelerin onların sevgisine duydukları ihtiyacı imledikleri söylenebilir. Aynı şekilde, Cumhuriyet döneminde yeni kadının Kemalist iktidardan beklentisi de bu yolla ifadesini bulabilmiştir.

Eleanor Ty, *Empowering the Feminine: The Narratives of Mary Robinson, Jane West, and Amelie Opie, 1796-1812* (Kadının Güçlendirilmesi: Mary Robinson, Jane West ve Amelie Opie'nin Anlatıları [1796-1812]) başlıklı kitabında ise Jane West'in romanlarının bir özelliğinden, aile etrafında gelişen olay örgülerinin tarihsel ve siyasi olay örgüleriyle yakından ilişkili olmasından bahseder (103). Mary

Robinson, Jane West ve Amelie Opie'nin 1796-1812 yılları arasında yazdıkları romanlarda kadınların güçlendirilmesini irdeleyen Eleanor Ty, Mary Robinson'un gotik gelenekleri kullanarak, yapıtlarının sadece satışlarını arttırmayı hedeflemediğini söyler (65). Ty'e göre, yazarın romanlarındaki muzdarip genç kadın karakteri, gerçekte ekonomik ve toplumsal gücü kısıtlı olan genç kadının çaresizliğini ve tehlikelere maruz bırakılmasını imlemektedir (65). *Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)* (Korkunun İmgeleri: Korku Hikâyelerinin Modern Kültürü Şekillendirmesi [1818-1918]) başlıklı çalışmasında Martin Tropp'un bu dönemde yazılmış belli başlı İngiliz korku romanları için yaptığı saptama da benzer doğrultadır. Tropp'a göre, peşlerini bırakmayan talipleriyle ya da onları kilit altında tutan zorba kocalarıyla, bu romanların kadın karakterleri modern okurlardan pek de farklı durumda değillerdi (24). Hoeveler'in kadın gotik geleneğinin temaları olarak saydığı "ensest, ana katli, baba katli, [...] anne babada sembolik olarak yamyamlık eğilimleri ve taciz edilen çocukların kaçış hayalleri[ne]" (188) Muhiddin'in romanlarında rastlanmasını bu bağlamda değerlendirmek gerekir. *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!* romanlarında kadını gotik bir uzama ve çocuk, eş ya da anne gibi rollere hapseden bir düzene karşı bir başına kalan cariye'nin ve dolayısıyla yeni kadının mücadelesi anlatılmaktadır.

B. Duvarları Aşan Şiddet

R.L. Stevenson'un *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Doktor Jekyll ve Bay Hyde) adlı romanı için Dani Cavallaro'nun yaptığı saptama, gotik yapıtlarda evin dışındaki şiddeti anlamlandırmak açısından önem taşır. Cavallaro'ya

göre, bu romanda içeriyle dışarı, diğerk bir deyişle evin özel alanıyla kentin kamusal alanı iç içe geçip, bir olurlar (31). İlk gotik anlatılarda esrarı ve kötülüğü barındıran şato ve köşkların, dış dünyadaki akla uygunluğa ve düzene zıt nitelikte olduğunu ifade eden Cavallaro, Stevenson'un bu romanıyla bu gelenekten ayrıldığına dikkat çeker (31). Cavallaro'nun aktardığı üzere, ilk gotik karakterler evdeki şiddetten kaçıp, dış dünyaya sığınmayı arzularken, Stevenson'un romanıyla dışarı artık olası özgürlüğün yeri olmaktan çıkar (31). İç ve dış dünyaların birbirinin aynası olduğu bu yapıyla (31), Nezihe Muhiddin'in *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!* adlı romanları arasında bu açıdan bir koşutluk kurmak mümkün müdür? Evi dışı da içi gibi bir hapise dönüşmüşse, bu durum Muhiddin'in romanları için hangi anlamlara gelmiş olabilir?

İstibdat döneminde dışarıdaki baskının eve sızması, *Benliğim Benimdir!* romanında Ferruh'un temkinli olmak isteğinde kendini gösterir. Ferruh odasında Zeynep'i görünce telaşlanır: "Maksadınızda hiçbir cürüm yok... fakat... fakat!.. Nasıl anlatayım?.. Bilmem ki!.. Bulduğumuz yer... bulduğumuz yerde... böyle büyük konaklarda... henüz görmediğiniz saraylarda her hareketten bir mana sezilir, her ülfette [görüşmede] onlar için bir cürüm gizlidir!.. Anlatabiliyor muyum!.." (81). Konaktaki görünmeyen tehlikeler konusunda Zeynep'i uyarmak isteyen Ferruh, baskıcı rejimlerin evin içinde yarattığı gotik atmosferi anlatmaktadır: "Sen görmezsin çocuğum!.. Fakat onlar seni görürler. Her izin arkasında görünmez, sihirli bir gölge vardır!.. Buralarda her karanlığın içinde binlerce akrep ve çıyan gizlidir!.. Hiç kimseye inanma!.. Ve bastığın yere dikkat et!.." (82). Ferruh yasaklı kitaplarından dolayı tutuklandıktan sonra, Zeynep'in "Hangi alçağın işi bu?!" sorusuna Dilşat Kalfa'nın verdiği yanıt, yine evin içine sızan döneminin baskısını aktarmaktadır:

“Dilşat elini ağzına kapayarak, ‘Sus!’ diyordu, ‘Yavaş söyle!.. Duvarların kulağı var!.. Kimin emriyle olacak?! Efendimizin fermanından başka kim bu işleri yapabilir?!” (87). Bu alıntılardan anlaşılacağı üzere, Nezihe Muhiddin’in *Benliğim Benimdir!* romanında evin duvarlarını aşan dışarıdaki şiddet, evin emniyetsizliğine işaret etmektedir. Bu durum, Cumhuriyet döneminde Kemalist rejimin yeni kadına ve yeni erkeğe biçtiği rolleri denetim altında tutma çabalarına yönelik bir eleştiri olarak da okunabilir. Nitekim Ayşe Durakbaşa da “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve ‘Münevver Erkekler’” başlıklı makalesinde, Cumhuriyet döneminde modernist erkeklerin de baskı altında kalmış olduklarını ifade eder (42). Bu baskının nedenlerinden biri de Durakbaşa’ya göre, “pederşahi geniş aile” ve “erkekler arası keskin hiyerarşileri pekiştiren diğer ataerkil kurumlar[dır]” (42).

Nezihe Muhiddin’in bu iki romanında kadının dışileştirilmiş uzamda hapsedilmesinin dışında, erkeğin de özel hayatında baskı görmesi söz konusudur. *Benliğim Benimdir!* romanında Ferruh, yasaklı kitaplarla yakalananların başına gelecekleri Zeynep’e anlatırken, dışarının da en az içeri kadar tehlikeli olabileceğini ifade etmektedir: “Hele böyle yasak edilmiş kitapları okuyanların cezası uzak çöllere sürülmek veya müebbet hapse gitmektir...” (81). Ferruh’un Fizan’a sürülmesine Paşa’nın nasıl tepki verdiğini Zeynep merak edip sorduğunda Dilşat Kalfa’nın yanıtı şöyle olur: “Ne yapısın?! [...] Emir büyük yerden!!..” (88). *Sus Kalbim Sus!* romanında İlyas Paşa, Padişah’ın buyurduğu üzere, Zermisal’le evlenmek zorunda kalır: “[P]adişahın arzu ve iradesine karşı gelmek, ihtiyar yaşında sürgüne razı olmaktı” (410). Bu alıntılar erkeklerin de kadınlar gibi, rejimin baskısı altında yaşadıklarını ortaya koymaktadır.

Nezihe Muhiddin, *Türk Kadını*'nda İstibdat kadını anlatırken, kadın ve erkek arasında böyle bir benzerlikten bahseder:

Müsavatın hiçbir manası yoktu. Kiminle ve ne ile müsavat? Nispi olarak münevver olan Türk erkekliği avam [halk kesimi], havas [seçkinler] zümrelerine ayrılmış, biri diğerini ezmekle meşgul... [....] Rütbe ve nişan şaaşalarıyla pırıldayan göğüslerin üstünde taşınan kafalar bayır turpundan, kelek karpuzdan daha kıymetsiz... Fakat bu kıymetsiz kafaların tosları nice zekâ membalarını tuzla buz ediyor. Münevver erkek zümresi kara bir kuvvetin esiri, kadın ise esirin esiri... (319-20)

Benliğim Benimdir! romanında Zeynep, Ferruh'la birlikte zulüm ve esarete duydukları tepkiyi şu sözleriyle aktarır: “Birbirimize yaklaştığımız nokta müşterekti... İkimiz de aynı ıstıraptan şikayetçi idik. Ben parayla satılmış bir esir, o, icabatın zincirlediği, bir mahkûm idi!.. İkimiz de aynı şeye lanet ediyorduk... Zulüm ve esaret. İkimiz de aynı şeyi temenni ediyorduk: Hürriyet ve istiklal!..” (83). Aynı romanda, kadınla erkeğin baskıcı rejim karşısında çaresiz kalmaları, Zeynep'in şu sözleriyle aktarılır: “Odama kapanınca ne yapacağımı, bedbaht genci nasıl kurtaracağımı düşünmeye başladım. Kime şikâyet edebilirdim?! Hangi mahkeme bu nişanlı, rütbeli, imtiyazlı katilleri tevkife cesaret edebilirdi? Hangi adalet hâkimi bu menfur cinayetlere hüküm vermeye kadirdi!” (93). *Sus Kalbim Sus!* romanında ise kadınla erkeği denetim altında tutan bir iktidarın gücü, Padişah'ın şu sözleriyle ortaya konulur: “Ben yalnız bu sarayın değil, bütün bu ülkenin padişahıyım!..” (395). Bu anlatılarda ifade edildiği gibi, kadın ve erkek için özgürlük, evin içinde olmadığı gibi, evin duvarlarının dışında da değildir.

Benliğim Benimdir! romanında erkekler sürgünlere gönderilirken, kadının iktidarla mücadelesinde görünmez ve duyulmaz olması dikkat çeker. Paşa'nın Ferruh'u ihbar ettiğini öğrenen Zeynep, Mehveş'ten yardım istemek üzere, Erenköy'deki köşkten Beşiktaş'a kadar yürür ama kimse onun varlığını fark etmez (94). Zeynep'e "en sadık casusların etrafında bile gizli mutarassıtlar [gözleyiciler] bir şebeke olduğu h[â]lde!.." kimsenin dikkat etmemesi (94), iktidarın kadını ciddiye almadığını düşündürmektedir. Aynı şekilde, oğlunu sürgüne gönderen Paşa'ya karşı tepkisini Zeynep piyanoda "Vatan ve Silistire" marşını çalarak göstermek ister: "[D]uvarları dinleyen casus kulaklara isyan ve sadakatsizliği ilan ediyordum!.. Karanlıkları dinleyen kulaklar sanki sağırdı!.. Hiç, hiçbir ses işittirmeye muvaffak olamıyordum!.." (96). *Benliğim Benimdir!* romanında Zeynep'in iktidarla mücadelesinde görünmezliğine karşılık, *Sus Kalbim Sus!* romanında çevrenin ahlak anlayışı aldırmayan Zerrin'in özel hayatı tepkiyle karşılaşılır. Bu durumda evin dışındaki şiddet ne ölçüde kadınla erkeği eşit kılmaktadır?

Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği* başlıklı kitabında, yazarın ahlak konusunda çelişkili sayılabilecek görüşlerine değinir: "Muhiddin'in bir yandan geleneksel kültürün kadın karşıtı yönleriyle mücadele ederken, öte yandan Batı karşısında bir kimlik olarak geleneksel kültürün ahlaki unsurlarını savunduğunu görüyoruz" (113). Zihnioğlu, Muhiddin'in hem kadını kısıtlayan geleneklerin karşısında olduğunu, hem de kadını yozlaştıran aşırı "Batılılaşma'nın" etkilerine karşı kadınları uyardığını ifade eder (113). Acaba *Sus Kalbim Sus!* romanında geleneksel kültürün ahlaki unsurları ne ölçüde savunulmaktadır? Bu romanda Zerrin aşırı "Batılılaşma'nın" bir kurbanı mıdır? Belma Ötüş-Baskett'in "Nezihe Muhi[dd]in'in Romanları" başlıklı

makalesinde, Zerrin'in intiharına ilişkin açıklaması bu bağlamda kayda değerdir. Ötüş-Baskett'e göre Zerrin, Osman Nahit'le ilişkisinin bitmesi bir yana, bu ilişki yüzünden toplum tarafından kendisine "günahkâr" damgasının vurulmasına dayanamaz (56). Acaba Zerrin intiharıyla, Ötüş-Baskett'in ifade ettiği gibi, günahkârlıkla damgalanmış bir kadını bekleyen son konusunda okurları uyarmakta mıdır? Yoksa gotik roman geleneğinde görüldüğü üzere, duvarları aşıp, evin içine sızan bir şiddet mi söz konusudur? Dışarıdaki şiddetin evin içi girmesi, Cumhuriyet dönemi kadını için ne ifade etmektedir? Ayşe Durakbaşı, "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve 'Münevver Erkekler'" başlıklı makalesinde Kemalist kadın kimliğiyle Cumhuriyet döneminde kadının yaşantısında görülen değişimleri şöyle sıralar: "Yeni bir ahlak anlayışı, duygu yoğun modernist baba-kız ilişkisi, mesleki kimliğin Kemalist kadınlar için en önemli benlik alanı olması, vatana ve millete karşı içtenlikli bir vazife ve Cumhuriyet devrimlerine karşı derin bir şükran duygusu" (46). Acaba bu değişimlerin *Sus Kalbim Sus*'taki yansımaları, duvarları aşan şiddetle ilgili bazı ipuçları verir mi?

Ayşe Kadioğlu, "Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları" başlıklı makalesinde on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda "Baticılık", İslamcılık ve Türkçülük düşünce akımlarıyla kadınlara ilişkin reformlar arasında bir bağlantı kurmaktadır (92). Kadioğlu'na göre, bu akımlar kadın konusunda iki noktada benzer tutumlara sahiptiler: "Birincisi, hepsi de kadınlara büyük toplumsal projelerinin birer nesnesi gözüyle bakıyordu. İkincisi, bazıları kadını kamusal alana da katılmaya teşvik ediyor, ama hiç eksiksiz hepsi de kadının alanını ailenin sınırları içinde tanımlıyordu" (93). Bu durum, kadınların "bireysel

kimliklerinin ve cinselliklerinin inkârına” neden olmuştur (100). Kadıoğlu’nun bu saptaması, romanda Zerrin’e karşı dindar çevrenin takındığı tavırla Cumhuriyet döneminin yeni kadına yaklaşımı arasında bir koşutluk kurulmasını kolaylaştırmaktadır. Kadıoğlu’nun dediği gibi, Cumhuriyet döneminde kadına ait alanının aileyle sınırlı tutulması, Nezihe Muhiddin’in romanlarında siyasi iktidara karşı mücadele eden kadının etkisiz kalabilmesini açıklık getirdiği gibi, özel hayatında kadının evin dışındaki şiddetle denetim altında tutulmak istenmesini ışık tutmaktadır.

Durakbaşa’nın adı geçen makalesinde anlattığı üzere, Püriten bir ahlak anlayışına dayanan yeni ahlak çerçevesinde “kadın ve erkeğin cinselliklerini denetle[mesi]” önem taşımaktaydı (46). *Sus Kalbim Sus* romanında bu Püriten ahlak anlayışının izlerine rastlanır mı? Bu ahlak anlayışı kadın ve erkeği eşit mi kılmaktaydı? İlyas Paşa, hastalıklı bir kadınla Padişah iradesiyle evlendirilir (424) ve eşinin ölümü ardından yine Padişah fermanıyla Zerrin’le evlendirilir (410). Çocuğu olmayan ve Zerrin’i evlat gibi kabul eden İlyas Paşa, bu nikâhı “servetini bağışlamak için bir paravan” olarak görür (410). İlyas Paşa’nın ara sıra “yalnız erkekli ziyafetler” vermesi (426) ve yalıya kadından çok, erkek misafirlerin gelmesi (428) romanda Paşa’nın eşcinselliğini düşündürür. Bununla birlikte, pınarın başında Zerrin, Paşa’da “[t]atlı, diriltici bir heyecan” uyandıracak ve Paşa da Zerrin’le yakınlaşmak konusunda tereddüde düşecektir: “Bir adım ötede ışıl ışıl masum ve mütecessis gözleriyle kendisine gülen ve belki davet eden bu güzel, bu müstesna çocuğun ruhu bir daha ve hiç iyi olmayacak kadar hırpalanmayacak mıydı?” (435). Karısına duyduğu yakınlık, İlyas Paşa için kitabi bir konu olarak kalacaktır: “Yazmakta olduğu tecrübeye müstenit [dayalı] psikoloji kitabına yeni bir fasıl ilave etti: ‘Genç

karıma karşı duygularım” (436). Yalının duvarları arasında İlyas Paşa'nın özel yaşamında tanınan özgürlüğün aksine, Zerrin'den cinselliğini inkâr etmesi beklenir. Durakbaşa'nın makalesinde belirttiği gibi, Cumhuriyet döneminde babalar kızlarının modern eğitim almalarının dışında, “aile namusuna uygun davranı[p,] uygun evlilikler yapmaları[nı]” istiyorlardı (46). Bu bakımdan İlyas Paşa'nın Zerrin'e karısı olarak artık hür yaşayacağını söyledikten sonra, bu konuda kararsız kalması dikkati çeker: “‘Çocuğum,’ diye konuştuğu bu genç ve hisli kızın kendine uygun bir eş aramasına veya bulup sevişmesine razı olabilecek miydi?! Yaptığı fedakârlığa karşı ondan ismine ve şerefine saygı göstermesini istemeyecek miydi?” (413). İlyas Paşa'nın Osman Nahit'le Esmâ'nın nikâhını vasiyet etmesi de (477), Zerrin'in dul olarak kalmasını istediğini gösterir. Zerrin'in bu şekilde cinselliğini inkâr etmeye zorlanması, Cumhuriyet döneminin yeni kadından beklentileriyle ilişkili görünmektedir.

Ayşe Durakbaşa, “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve ‘Münevver Erkekler’” başlıklı makalesinde Kemalist kadın kimliğinin edebiyatta yansıması için şöyle bir saptama yapar: “Edebiyat yapıtlarında [...] özgürlük düşkünü Batı'ya özenen kadın kahramanlar yerine[,] yerli değerler ve millî ahlakla donanmış, eğitilmiş kadınlar yüceltiliyor” (47). Durakbaşa, Halide Edib'in romanlarında ideal kadının “cinselliğinden arınmış, kendisini bireysel aşk yerine[,] millet aşkına adanmış dava kadını” olarak yer aldığını ifade eder (47). Bu ideal kadının “erkek karakterin gözünden tanımlan[mış]” olması bir o kadar dikkate değer (47). *Sus Kalbim Sus!* romanında, Durakbaşa'nın dediği gibi, “Batı'ya” özenen kadın kahramanların eleştirildiği tartışılır. Halide Edib'in romanları için söylendiği üzere, Nezihe

Muhiddin'in bu yapıtında kadının cinselliğinden arınması ve bireysel aşk değil, millet aşkı duyması mı beklenmektedir?

Matmazel Fransuvaz ve Zerrin, Avrupalı yaşam biçimine ilgi duymakla birlikte, çevrenin ahlak anlayışını dikkate alacaklardır. Osman Nahit bu iki kadınla İlyas Paşa'nın mezarını ziyaret etmek istediğinde, hayretle şu soruyu sorar: "Benimle beraber amcamı ziyaret etmek burada memnu bir hareket midir?" (447). Matmazel Fransuvaz'ın yanıtı şöyle olur: "Evet... Belki de hayır! Fakat biz hanımefendi ile ancak senede bir defa bu yalının haricine çıkmış değiliz!.." (447). Osman Nahit'in, Zerrin'le denize birlikte girme teklifine, Zerrin şu karşılığı verir: "Biz mi? Sonra âlem buna ne der?" (452). Zerrin'in benzer bir tepkisine, Osman Nahit'le plaja gittiklerinde rastlanır. Buldukları plajdan yalıya çabuk gidebilmek için Osman Nahit'in dedikodudan çekinmeyerek, sandalın motorunu çalıştırmak istemesine Zerrin şöyle tepki verir: "Bu yaptığınız çılgınlığı duysalar, kim bilir neler söylerlerdi!" (456). Bu örnek, *Sus Kalbim Sus!* romanında Matmazel Fransuvaz ve Zerrin'in Avrupa kültürüne yakınlıklarına rağmen, onların geleneksel değerleri dikkate aldıklarını göstermektedir. Ne var ki, Zerrin'in tepkisi Osman Nahit'le cinselliği keşfettikten sonra değişecektir.

Zerrin'le Osman Nahit arasındaki aşk ilişkisine ilk tepki yalının çalışanlarından gelir: "Fransuvaz'dan gayrı yalıdağilerin hemen hepsi hoşnutsuz ve dargın bir yüzle somurtkandı. Nahit bunu seziyor, fakat büyük ve sonsuz saadeti içinde Zerrin hiçbir şeyin farkında olmuyordu" (465). Osman Nahit ve Zerrin bir gün ata bindiklerinde, köyün imamı ve mahalleliyle karşılaştıktan sonra, daha önce İlyas Paşa'yla Zerrin'in bulunduğu pınarın başında, civar çiftliklerden bir bekçinin saldırısına uğrarlar (466). Osman Nahit tabancayla bekçiyi ayağından yaralar ve

buldukları çiftliğin kâhyası kendilerinden özür diler (466-67). Bu olayın ardından “yalıya acı ve buruk bir hisle dönen sevgililer o geceyi aşktan uzak bir çekinme ile geçir[ir]ler” (467). Zerrin ve Osman Nahit arasındaki ilişki bu olayın ardından daha çok tepki doğurmaya başlar: “Yalıda tatsızlık başlamıştı. Dışardan kabaran müthiş dedikodu içeriye kadar yayılıyordu” (467). İmzasız bir mektup aldıktan sonra, Osman Nahit artık yalıdan ayrılmak isterken, Zerrin “[b]ütün dünyayı bu yalıda toplanmış gibi gör[ür]” ve bu ayrılığın bir “facia” olacağını düşünür (467). Yalıya gelen köy imamını evinden kovmuş Zerrin’in (468), çevrenin istediği gibi cinselliğini inkâr etmeye niyeti yoktur. Bu durumda Ötüş-Baskett’in ifade ettiği üzere, Zerrin’in toplumun kendisine “günahkâr” damgasını vurmasını dayanamayıp intihar ettiği iddiası (56) ne ölçüde geçerli olabilir? Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği* adlı kitabında, tutucu çevrelerin sokak ve dış mekânlar üzerindeki etkisinden bahseder (109). Zihnioğlu, bu alanlarda kadınlara yapılan saldırıların kadın dergilerine haber olduğunu söyler (109). *Sus Kalbim Sus!* romanında bu şiddetin sokak ve dış mekânlarla sınırlı kalmadığı görülür. Öyle ki, duvarların ötesindeki şiddet, evin içine sızmanın yollarını bulurken, kadını aile içindeki rolüyle tanımlayan, Cavallaro’nun deyişiyle “dişileştirilmiş uzam” (142) acaba daha mı güvenli sorusu akla gelir.

Ayşe Durakbaşa’nın Kemalist kadın kimliğiyle Cumhuriyet döneminde kadının yaşantısında görülen değişimler arasında saydığı “mesleki kimliğin Kemalist kadınlar için en önemli benlik alanı olması” ve “vatana ve millete karşı içtenlikli bir vazife ve Cumhuriyet devrimlerine karşı derin bir şükran duygusu” (46) *Sus Kalbim Sus!* romanında nasıl yansır? Durakbaşa’nın bahsettiği bu değişimlere ilişkin Muhiddin’in tutumu, bu romanda yalının hizmetkârlarından birinin torunu olan

Esma'ya getirilen eleştirilerde hissedilir. İlyas Paşa'nın ölümü ardından Amerika'dan İstanbul'a gelen Esma, Osman Nahit'in deyişiyle “büyük ve meşhur bir artist olmuş[tur]” (469). Zerrin'in aksine mesleki kimliği olan Esma, İstanbul'da koleji bitirmiş ve bunun ardından eğitimini tamamlamak üzere İlyas Paşa'nın isteğiyle “ilk Türk kız talebe[si]” olarak Amerika'ya gönderilmiştir (439). Bununla birlikte, Zerrin'in bakış açısını aktaran romanın anlatıcısı, Esma'yı “Amerikan mukallidi” ve “karikatür kız” olarak betimler (479). Bu açıdan bakıldığında, Türkân Erdoğan'ın yüksek lisans tezinde belirttiği gibi, Muhiddin'in “eğitimli-meslek kadını” tipini (iii) her zaman savunmamıştır. O hâlde, Muhiddin'in modernleşme adına kadının toplumsal bir projenin nesnesine dönüştürülmek istenmesine ilişkin çekincesini *Sus Kalbim Sus!* romanında Esma'nın karakteriyle dile getirdiği söylenebilir. Üstelik, bu karakterle ilgili eleştirilerde, onun millet aşkı yerine, bireysel aşkı tercih etmesinden söz edilmez. “[K]ızıl dudaklı” (469) Esma, Osman Nahit'le evlenirken, “solgun” (478) Zerrin'in cinselliğini inkâr etmesi beklenir.

Zerrin'in Osman Nahit'le ilişkisini Matmazel Fransuvaz'ın dışında kimse onaylamaz. Hatta Matmazel Fransuvaz, Zerrin'in Osman Nahit'le ilişkisine rağmen onu bir “ebed[î] bakire” (465, 478) ve “masum [M]adonna” olarak görür (472). Matmazel Fransuvaz, Zerrin'in dedikodusunu yapan yaşlı bir kalfayı yalıdan uzaklaştırdıktan sonra, odasındaki Meryem'in tablosu önünde diz çöküp şöyle der: “Ey Meryem! Senin kadar günahsız olan Zerrin'i müfsitlerin engerek dilinden korusun!.. Sana da iftira etmişlerdi ey büyük kadın! Ruhu ebed[î] bekâretle ulaşanlardan merhametini esirgeme!..” (463). Matmazel Fransuvaz'ın dışında, Osman Nahit'le ilişkisinin ardından Zerrin'e hayranlığını sürdüren bir kişiden daha bahsedilir romanda. Romanın başındaki anlatıda komşu yalıdaki büyükbaba, gölgesini bir kere

gördüğü Zerrin’i unutmamıştır (392). Kendi kendine söylenen büyükbaba şöyle der: “Yaldızlı duvarları aşamayan gözler, o misilsiz güzele ulaşamayan kalpler yıllarca onun gölgesini görmek için korka korka bu beyaz yalının etrafında pervaneler gibi dönüp durmuşlardı. O zamanlar, yavaş yavaş unutuluncaya kadar o, Boğaziçi’nde bir efsane gibi yaşamıştı” (392). Seda Coşar’ın yüksek lisans tezinde dile getirdiği üzere, Muhiddin’in romanlarında belirlenmiş toplumsal kurallarını bozan “kötü” kadın karakterleriyle (106-07) okurlarına ders vermek istediği iddiası (71), bu durumda Zerrin için ne kadar geçerlidir? Bu bölümün başında aktarıldığı üzere, Cumhuriyet dönemi romanlarında Avrupalılaştırmış İstanbul’da avare bir hayat yaşayan kadın karakterlerin aşırı “Batılılaşma’yla” birlikte gelen yozlaşmayı imledikleri yönünde Meyda Yeğenoğlu’nun görüşü (129), Zerrin’i anlamak için yetersiz kalmaz mı? Zerrin’in intiharıyla yazar, Belma Ötüş-Baskett’in ifade ettiği gibi, günahkârlıkla damgalanmış (56) bir kadını bekleyen son konusunda okurları uyarmakta mıdır, yoksa cinselliğini inkâr etmesi beklenen Cumhuriyet dönemi kadınının çıkmazına mı işaret etmektedir?

Ayşe Kadıoğlu, “Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları” başlıklı makalesinde aktardığına göre, on dokuzuncu yüzyıla hâkim “Batıcılık”, İslamcılık ve Türkçülük akımlarındaki kadın tanımlamalarıyla karşılaştırıldığında, Cumhuriyet döneminde kadınlara verilen haklar, onu “daha üst bir düzeye çıkar[maktadır] (94). Şöyle ki, adı geçen düşünce akımları kadınları “eğitilmesi gereken birer eş ve anne” olarak sayarken, Cumhuriyet reformları kadınları hem eş ve anne, hem de “ulusu eğitmek”le sorumlu öğretmenler olmaları için teşvik ediyordu (94). Kadıoğlu’nun ifadesiyle, “kadınlar hem modernliğin sözde imgeleri, hem de eski toplumsal dokunun hızla çözülmesini frenleme sorumluluğunu

yüklenmiş gelenek bekçileri olacaklardı” (94). *Sus Kalbim Sus!* romanıyla Nezihe Muhiddin’in ailedeki rolüyle tanımlanan kadının ahlakına ve mesleki kimliğine ilişkin sınırlamalara eleştirdiği söylenebilir. Cumhuriyet dönemi kadınının eski ve yeni arasında kalan çelişkili kimliğini konu edinen bu roman, yeni kadına verilen hakların onu “daha üst bir düzeye çıkar[dığı]” (94) yönündeki Kadioğlu’nun görüşünü tartışılır kılar.

Benliğim Benimdir! ve *Sus Kalbim Sus!* romanlarında evin dışındaki şiddet ögesi, egemen rejimle özgürlüğü kısıtlanan erkeği bir ölçüde kadınla eşit hâle getirmektedir. Bununla birlikte, *Sus Kalbim Sus!* romanında görüldüğü üzere, yeni kadının ahlakına ve mesleki kimliğine getirilen dayatmalar, kadını cinselliğini inkar etmeye zorlamaktadır. Evin içi kadar, dışı da kadına baskı uygular hâle geldiğinde toplumun alıştığı ya da beklediği biçimde tepki veremeyen Zerrin gibi karakterlerin çıkmaza girmesi söz konusudur. Değişen çağa göre kadından farklı beklentilerin dayatılması da evin içindeki ve dışındaki güvensiz durumu açıkça şiddetlendirmektedir. Nitekim Zerrin de Lamartine’in “Lac du Bourget” (Göl) adlı şiirinden şu Fransızca dizeleri okur: “Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages, / Dans la nuit éternelle emportés sans retour, / Ne pourrons-nous jamais sur l’océan des âges / Jeter l’ancre un seul jour?” (438). *Türk Dili Dergisi*’nin Çeviri Sorunları Özel Sayısı’nda bu şiirin Yaşar Nabi Nayır tarafından yapılan çevirisine yer verilir ve burada alıntılanan dizelerin çevirisi şöyledir (187): “Ebed[î] gecesinde bu dönüşsüz seferin / Hep başka sahillere doğru sürüklenen biz / Zaman adlı denizde bir gün, bir lahza için / Demirleyemez miyiz?” Zamanın gereklerine ayak uyduramayan Zerrin romanın sonunda intiharıyla, dışarıdaki şiddet karşısında evin o

kadar güvenli olmadığını gösterecektir. Bu intihar, Cavallaro'nun ifade ettiği üzere "bireyin duyduğu korku[larla]" (49) yine ilişkilendirilebilir.

C. Kadının Uzmanlaşması

Diane Long Hoeveler'in *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës* (Gotik Feminizm: Charlotte Smith'ten Brontë Kardeşler'e Toplumsal Cinsiyette Uzmanlaşma) başlıklı kitabı, tezin bu bölümü için önemli bir açılım sağlamaktadır. Bu çalışmasında Hoeveler, 1780'li yıllardan 1853'e kadar yazılmış olan İngiliz kadın gotik yapıtlarında "kurban feminizmi[ne]" dayandırılan "uzmanlaşmış kadınlığı" irdelemek ister (3). Kadın gotik romanının, her zaman kadının "zihinsel olgunluğa erişmesi" ve / veya "sosyoekonomik bir mirasa konması" olarak okunmasından çok, Hoeveler bu edebî türün kadını "yerinden yurdundan eden, bir yere hapseden ya da onu bir mala dönüştüren bütün kurumların üstü kapalı bir eleştirisi" olarak görülmesinden yanadır (xii-xiii). Hoeveler, kadın gotiğinin yüzeyi altında şu gerçekliğin saklı olduğunu ifade eder: "Orta sınıf kadını, erkeğin tanımladığı ataerkil-kapitalist evde ancak bir hapisane ya da tımarhane yaşantısını deneyimleyebilir" (19). Böyle bir evde kadının bir eşya düzeyine indirildiğini söyleyen Hoeveler, burada kadına yüklenen kimliği, "kadın gotiğinin ve kurban feminizmin temelindeki kabus" olarak nitelendirir (19). Nezihe Muhiddin de *Türk Kadını* adlı yapıtında cariyelerin bir mal olarak görülmesine şu sözleriyle değinir: "Henüz dokuz on yaşının masum devresinde basit bir meta h[â]linde akdedilip[,] zevcelik hayatında adi bir makina gibi telakki edilen ceddelerimizden [büyükannelerimizden] hangisi hakiki bir valide olabilmişlerdir?" (386). Tezin "Kadının Gotik Uzamı" alt başlığı altında, *Benliğim*

Benimdir! ve *Sus Kalbim Sus!* başlıklı gotik romanlarıyla Muhiddin'in cariyelerin ve dolayısıyla Cumhuriyet döneminde yeni kadının eve hapsedilmesine nasıl eleştiri getirdiği üzerinde durulmuştur. Muhiddin'in söz konusu iki romanının, Hoeveler'in bahsettiği gibi, 1780'li yıllardan 1853'e kadar yazılmış olan İngiliz kadın gotik yapıtlarıyla benzer bir eleştiriye dile getirdiği açıktır.

Hoeveler, Brontë Kardeşler'in romanlarını "anneliğin reddi, ataerkil mal varlığının denetimini ele geçirme, zorba dinî güçlerle mücadele etme, boğucu ve klostrofobik çekirdek aileden kurtuluş ve kadınların eğitime değer verilmesi" gibi çeşitli gotik feminist stratejilerin sınırlı olmalarını eleştiren yapıtlar olarak değerlendirir (186). Brontë Kardeşler, Hoeveler'a göre, uzmanlaşmış kadınlık kavramına uygun olarak romanlarını uzlaştırıcı bir sonla bitirmişlerdir (186).

Hoeveler, Brontë Kardeşler gibi kadın gotik romancıların, burjuva kadın duyarlılığını ve özneliğini yaygınlaştırmak için "uzmanlaşmış kadınlık" kavramına başvurduklarını söyler (xv). *Benliğim Benimdir!* romanında Zeynep'in kendini oğluna adamasına ya da *Sus Kalbim Sus!* romanında Matmazel Fransuvaz'ın Müslümanlığı kabul etmesine uzmanlaşmış kadınlık kavramı nasıl farklı bir bakış açısı getirebilir?

Ann Blaisdell Tracy, 1790-1830 dönemi İngiliz gotik romanlarda korkunun örüntülerini ele aldığı kitabında, gotik romanlarda kahramanların çoğunlukla kendi başlarına olduklarına işaret eder (316). Tracy'e göre, gotik kahramanlar "bir karar vermenin ve harekete geçmenin zorlukları arasında düşe kalka kendilerine çözüm üretmek zorundadırlar ya da yenilgiye uğrarlar" (316). İngiliz kadın gotik romanlarda uzmanlaşmış kadınlık, Hoeveler'a göre, kadının itaat ediyormuş, edilginmiş ve boyun eğiyormuş gibi bir tavır takınması ve duygularını hiç fire vermeden denetim

altında tutması anlamına gelmektedir (xv). Kadın gotik romanında kadın kahramanının ataerkil düzende kendisine uygun görülen rolü üstlenmiş gibi görünmesi, Hoeveler'in ifade ettiği üzere, sadece bir aldatmacadan ibarettir (6). Bu kadın kahraman, aslında her fırsatta babanın gücünü al aşağı ederken, başkaları tarafından kınanacağını hissettiği zaman ise hemen kendine uygun görülen role boyun eğiyormuş numarasına geri döner (6). Hoeveler, gotik kadın kahramanın kimliğindeki gizemle, ona sadece kendisinin değer yükleyebileceğinin sanan toplumsal düzeni şaşırttığını ifade eder (40). Bu gizemi, kadın kahraman “içe dönüklük, sessizlik, topluluk önünde duygularına aşırı derecede hakim olma ve cinsel masumiyet” sayesinde elde eder (40). Bu “uzmanlaşmış kadınlık” stratejileri Nezihe Muhiddin'in *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!* adlı iki romanında varsa, bunlar romanlara nasıl bir açılım sağlarlar?

Sus Kalbim Sus! romanında kadın kahraman, sessizliğini koruyarak duygularını denetleyebilmektedir. Zermisal, “insanoğlunun kimsenin derdiyle içten ilgilenemeyeceğini anla[r]” ve kendisini Padişah'ın gözdesi yapmak isteyen Valide Sultan'a rüyasında gördüğü beyaz atlı şehzadeden bahsedemez: “‘Sus!.. Sus!..’ diye çırpınan kalbini eliyle bastır[ır]” (401). Padişah'ın tecavüzüne uğrayan Zermisal duyduğu kin ve nefreti susturmayı tercih edecektir: “Bu hislerin zeveban [erimiş] h[â]line getirdiği bir cüretle katilinin suratına tükürmek ve ona bildiği fena sözleri söylemek için sürüklenirken geri dönüp baktı.. Sonra yine acı acı çarpan kalbini avuçlarında sıkarak dişleri gıcırdaya gıcırdaya içinden, ‘Sus kalbim!.. Sus!’ diye başını önüne eğip odadan sürüklenip çıktı” (408). Bu sessizlik ataerkil düzenin gücünü imliyormuş gibi görünse de Padişah kendisinden daha genç ve daha güzel bir şehzadeyle olmak isteyen Zermisal'in bu tepkisini “acı ve manevi [bir] dayak” olarak

niteler (408). İlyas Paşa'nın vasiyet ettiği üzere, Osman Nahit'in Esmâ'nın evlenmesine ilk başta Zerrin karşı çıkmaz: "Onun bu dünyada tek ve feci nasibi! Kalbinin sızılarını susturmak!" (478). Osman Nahit'le Esmâ'ya yalıtı hediye edeceğini söyleyen Zerrin, onlardan da Meyerling Şatosu'nu ister (478). Kendisine Osman Nahit'in ara sıra ziyaret etmesini bekleyen Zerrin, acaba Osman Nahit'in uzaklaşmaması için mi yalıtı onlara hediye eder sorusu gelir akla. Böylelikle, ataerkil düzenin gerektirdiği gibi İlyas Paşa'nın vasiyeti yerine getirilirken, Zerrin'le Osman Nahit'in birliktelikleri belki devam edebilecekti. Her ne kadar Zerrin bu evliliğe sonradan karşı çıksa da Osman Nahit'le Esmâ evlenmiş bulunurlar (480-81).

Benliğim Benimdir! romanında ise Zeynep'in annesi ve babası onu Esirci Mustafa'ya sattıklarında, Zeynep sesini çıkaramaz: "Sessiz ve hareketsiz, esirciyi takip ettim. Kararım kati idi, kendimi öldürecektim ve ancak bu ulvi ölümde benliğime sahip olacak ve hürriyetime kavuşacaktım!.." (60). Nusretullah Paşa'nın konağında piyano çalmayı ve kitap okumayı öğrenen Zeynep konaktaki vazifesini merak ederken, bir gün Dilşat Kalfa ona Paşa'nın hizmetine bakacağını söyler (76). Konakta kendi babasından görmediği ilgiyi Paşa'dan gören (74) Zeynep bu duruma karşı çıkmadan kabul eder: "Sapsarı kesilmiştim... İtiraz imkânı yoktu!.. Çaresiz gidecektim..." (76). Kendisinden habersiz Nusretullah Paşa'yla daha sonra da nikâhı kıyılan Zerrin'i Dilşat Kalfa, Paşa için hazırlarken, Zerrin'in sesini çıkarmamasına şaşırır: "Beni muteriz [itirazcı] ve haşin görmeyince nikâhtaki keramete şaşırıp kalmıştı?!.." (104). Hâlbuki Zerrin komşu köşklerden birindeki genç bir adamla birlikte olmaya karar vermiştir ve zihni bu intikam fikriyle meşguldür (101). Paşa ve adamları Zerrin'i bu genç adamla birlikte yakalayamasalar da Zerrin'i yandaki küçük köşkte bulurlar (107). Kahkahalarla gülmeye başlayan Zerrin'in cinnet geçirdiğini

sandıkları için kuşku duymazlar: “Bu garip hareketi bir cinnet buhranına atfedenlerin aklına hiçbir şüphe girmedi! Kurtulmuştuk!!..” (107). *Benliğim Benimdir!* romanındaki bu alıntıdan anlaşıldığı üzere, sessiz kalmak gibi, kadın kahramanın cinnet geçiriyormuş gibi görünmesi de ataerkil düzeni aldatmak için başvurduğu bir stratejidir.

Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin (Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı) adlı kitabının giriş bölümünde Richard Davenport-Hines, gotiğin temalarından biri olarak egemenliğin ve astlığın, diğer bir deyişle üsttekilerle alttakiler arasındaki “bağımlılık durumu” ve bu durumun “ters yüz edilmesini” sayar (14). Davenport-Hines, on dokuzuncu yüzyılın başlarında Hegel’in efendi-köle ilişkisine getirdiği açılımlardan bahseder. Hegel’e göre, efendi şiddet uygulayarak, gücünü kölesine zorla kabul ettirse de “bu üstünlük yalnızca kuramsal ya da yüzeyseldir” (21). Uygulamada, efendi kabul görmek istiyorsa kölesine getirdiği sınırlamalar konusunda dikkatli olmalı, onun hayatını tehlikeye sokacak birşey yapmamalı (21). Bu ilişkinin kuram ve uygulamadaki farkına işaret eden Hegel’in değerlendirmesini, Davenport-Hines şu sözlerle ifade eder: “Efendi kendisinin özgür ve denetime sahip olduğuna inanır, ama aslında konumu için [k]öleye gereksinim duymaktadır; [k]öle bir kez bu konumunun farkına vardı mı, aralarındaki güç ilişkisi tersine döner” (21). Köle ve efendi arasındaki bağımlılık durumunun ters yüz edilmesine ilişkin Hegel’in görüşleri, cariyelerin iktidarla mücadele ettikleri Muhiddin’in bu iki romanına kadının uzmanlaşmasıyla ilişkilendirilebilecek bir bakış açısı getirmektedir.

Benliğim Benimdir! romanında Zeynep ve Nusretullah Paşa arasındaki güç ilişkisinin tersine dönmesi, kendisine bir fahişe yerine koyan evdeki rolünü kabul

etmesiyle başlar. Yatak odasının kapısını vezir için açık bırakan Zeynep konağın hakimi hâline gelir: “Herkesi hışımıyla titreten azılı vezir, yalnız benim önümde zayıf ve münkaddı. Artık konakta, köşkte hâkim olan bendim!.. Bu yüz karası saltanatın neler pahasına olduğunu anlıyorsunuz[,] değil mi? Ben bir fahişe olmuştum!.. Buna mukabil de en parlak pırlantalara, en zikıymet kürklere malik oluyordum!..” (89). Nusretullah Paşa’nın Ferruh’u jurnallediğini öğrendikten sonra Zeynep veziri odasına almaz (92-93). Artık vezir Zeynep’e duyduğu ihtirasın esiri olmuştur: “‘Aç kapıyı!.. Affet beni Zeynep! Affettiğini söyle...’ Canavar mahluk artık yalnız inliyor ve yalvarıyordu. Saatlerce esirinin kapısı önünde yalvaran hışımlı vezir, maiyetini toplayıp kapıyı kırdırmaya cesaret edemeyecek kadar hasta ihtirasının esiri olmuştu!..” (93). Zeynep, vezirin üzerindeki bu gücünü, Ferruh’u sürgünden kurtaracak olan Jön Türkler’e para bulmak için kullanacaktır: “Ne düşünüyorsun kahpe!.. Ondan aldığın bir dizi iri pırlantanın sarhoşluğu başına vurduğu zaman, gece odanın kapısını matuh âşığına açık bırakan sen değil mi idin?.. Şimdi ise ırzını bir hayır namına satacaksın. Haydi kendini göster bakayım...” (98). Böylelikle, Zeynep onu bir fahişe olmaya zorlayan cariyelik kurumundan ve eş rolünden çıkar sağlayarak, uzmanlaşmış kadınlık kavramının amaçladığı bir aldatmacaya uygun davranmayı seçmektedir.

Cariyenin fahişe rolünü oynayarak bir çıkar elde etmeyi çalışması, Hoeveler’in bahsettiği stratejilerden “cinsel masumiyet”le (40) ne ölçüde örtüşür? Tıpkı *Sus Kalbim Sus!* romanında İlyas Paşa’yla evlendirilen Zerrin’den cinselliğini inkâr etmesi beklendiği gibi, *Benliğim Benimdir!* romanında da Zeynep benzer bir çıkmaza sokulur. Nusretullah Paşa’yla beraber olan Zeynep, ona benliğinden bir

zerre bile vermese de Ferruh’la bir araya gelmesinin artık mümkün olmadığını dile getirir:

Benliğimden ben ona hiçbir zerre vermiş değildim, buna rağmen aramızda beni Ferruh’la ayıran ne müthiş bir uçurum vardı!.. Artık o mazlum ve sevgili gencin yüzüne gözlerimi kaldırmak için, bütün haklarımı kaybetmiş bir insandım. Bu ne derin bir acı, bu ne tamiri muhal bir işkence idi! Beni bu mahrumiyete atan alçak veziri öldürmeye iki defa hak kazanıyordum!.. (92)

Komşu köşkteki genç adamla birlikte olan Zeynep bu ilişki için şöyle der:

“Hayatımda bu ilk ve son kabul ettiğim tatlı bir teslimiyet ve aciz oldu!” (106).

Bununla birlikte, Zeynep’in bu ilişkiyle sadece Nusretullah Paşa’dan intikam almak istediğini unutmamak gerekir: “Maksadıma bir an evvel vasıl olup, kirli kıskançlığına namus unvanı vererek, hiçbir alakası olmadığı bir kadına zorla temellük iddiasında bulunan ahmak vezirin suratına kahkahalarla gülmek istiyordum...” (102).

Sus Kalbim Sus! romanında Zermisal ise Padişah’ın karşısına çıkarılmadan önce eğitilir: “Küçük kıza son zamanlarda birçok talimler yaptırılmıştı. Huzurda nasıl durulur, nasıl yer öpülür, padişaha nasıl cevap verilir” (393). Ne var ki, Padişah’ın huzuruna çıkarıldığında, Zermisal onun bakışlarından rahatsız olur (394). Zermisal’in Padişah’la konuşmaması, aralarındaki güç ilişkisinin ters yüz edilebileceğini hissettirmektedir: “Padişah bu karşılığa kızmakla beraber içinde tutuşan ihtirasın alevlendiğini duyuyordu. Neredeyse azametini yenip küçük ve güzel kızın ayağına kendi kalkıp gidecekti. Hislerine hâkim olmaya çalışarak, ‘Yanıma gel!’ diye emretti” (394). Padişah yerinden kalkıp Zermisal’in yanına gidecekken,

Zermisal kapıya doğru kaçar (395). Kendisinden neden kaçtığını öğrenmek isteyen Padişah'a Zermisal yanıt verir: “Ben de her istediğinizi yapamayacağım için, benden hiçbir şey istemeden buradan kaçmak istiyorum efendimiz!..’ Gururunu feda etmek istemeyen küçük Zermisal meydan okuyan sözlerini düşünmeden söyledikten sonra[,] padişah korkusu aklına gelerek birkaç saniye sonra bu ‘efendimiz’ kelimesini söylemişti” (395). Padişah, Zermisal'den hediye olarak bir mücevher seçmesini istediğinde ise Zermisal eğitildiği gibi davranır: “İster istemez bir yüzüğe uzandı ve kendisine verilen talim ve tembihlerin zorla bir kuklası olarak, ‘İrade [emir] efendimizindir’ diye kekeledi” (396). Padişah'ın Zermisal'i beğenmesine sevinen Valide Sultan tembihleriyle Zermisal'e uzmanlaşmış kadınlığın stratejilerini aşlamaya devam eder: “Göreyim seni Zermisal!’ diye tekrarladı. ‘Padişahı, yani benim sevgili oğlumun sadakatine, güzelliğine tatlı dillerin, tatlı muhabbetlerinle avucunun içine almalısın! Etrafında dönen birtakım uygunsuz, muzır kadınları ondan uzaklaştırmalısın yavrum!..’” (400-01). Uzmanlaşmış kadınlık bağlamında bu alıntılar, padişahı kadının idaresi altına alacak biçimde cariye'nin eğitildiğini göstermektedir.

Diane Long Hoeveler, gotik feministin başlıca kaygısının, eski düzene karşı gotik bir kahraman olmanın mücadelesini verip, kendi hakkı olan gücü ve mal varlığını elde etmesi olarak görmektedir (50). Bununla birlikte, Hoeveler gotik bir kahraman olabilmek için kadın karakterin bir erkek ortağa gerek duymuş olduğuna dikkat çeker (50). Hoeveler'a göre, gotik romanda kadın kahramanın evlendiği erkeğe güvenebilmesi için erkek karakter dişileştirilmelidir (50). Bunun için de Hoeveler'ın belirttiği gibi, gotik erkek kahramanın, kadın kahramandan hiçbir duygusal ve cinsel beklentisi olmamalıdır (179). Gotik feministin eski düzenle

mücadelesinde dişileştirilmiş bir erkeğin yardımına gerek duyması, *Sus Kalbim Sus!* romanında Zerrin'in İlyas Paşa'yla evliliğini akla getirmektedir. Bu evlilikte cinselliğini inkâr etmek zorunda kalan Zerrin'i yalıda Matmazel Fransuvaz'ın ellerine teslim eden İlyas Paşa şöyle der: “Dün beni muayene eden hususi doktorum, istirahate muhtaç olduğumu söyledi. Bu münasebetle genç zevceme derh[â]l ayrı bir daire tanzim etmeniz lazım geliyor! Bunun daha mühim tarafı da size meçhuldür. Matmazel, genç zevcemi meşgul ediniz...” (414). Yalıda Matmazel Fransuvaz'la birlikte Fransız edebiyatının klasik yapıtlarını okuyan ve saraylı kadınlara öykünen bir yaşam süren Zerrin, kadınları bir mal yerine koyan ataerkil düzenden bir ölçüde bağımsızdır. Matmazel Fransuvaz'ın bu yalıyı kendine ait bir düzenle yönetmesi de yine bu çerçevede değerlendirilebilir: “Yalı tamamıyla kırk yıldan beri Matmazel Fransuvaz'ın idaresindeydi. Paşa[']nın ondan hiçbir şikâyeti yoktu. Çünkü İlyas Paşa Yalısı, bütün Boğaziçi'nde parmakla gösterilecek kadar yeni ve muntazam bir sistemle idare edilen tek yalıydı” (416).

Sus Kalbim Sus! romanının sonunda Matmazel Fransuvaz'ın Müslümanlığı kabul etmesi, bir uzmanlaşmış kadınlık stratejisi olarak kabul edilebilir. Yalı, Matmazel Fransuvaz'ın idaresi altında olmakla birlikte, burada Müslümanlığın adetleri terk edilmemişti (424). Bununla birlikte, Matmazel'in yalıda bu dinin adetlerine gösterdiği özenin bir fanteziden kaynaklanıyor olabileceğinden bahsedilir: “Matmazel Fransuvaz belki bunları, kendisini bir şark masalı kahramanı yerine koyarak, fantezi iptilası ile yapıyordu!” (424). Romanda Matmazel Fransuvaz'ın fantaziye olan düşkünlüğüne değinildikten sonra, Zerrin'in bu yöndeki eğiliminin yerilmesi dikkati çeker: “Zerrin [...] sarayda ancak Müslümanlığın ulvi ahlak, itikat ve prensiplerinden uzak, batıl ve hurafe tarafı ile terbiye görmüştü. Küçük yaşında

ayrıldığı bu muhitten, alafranga denilen şahsiyetsiz muhitine girdiği zaman[,] yalnız hayal ve fantezinin yoğurduğu garip bir ruhun sahibi olmuştu” (448-49). Romanın sonunda intihar eden Zerrin, Fransızca’yla yazdığı mektupta Meyerling Şatosu’nun mahzeninde, bir sandıkta kefensiz olarak tutulmayı vasiyet eder (482). Müftüden zorla fetva çıkarılmasına rağmen, Zerrin’in cenazesini kimse kaldırmak istemez: “Değil bu garip arzuları kabul etmek, hayatında birçok laubalilikler ve hoppalıklarla itham edilen zavallı ölüyü yıkayıp kaldırmak ve gömmek bile istemiyorlardı” (482). Para karşılığında ölüyü yıkayıp, onu mezarlığa götürecek birileri bulunsa da ölüye hürmet göstermezler: “Zerrin’in emsalsiz ve nazik vücudunu hırpalayarak yıkadılar...” (483). Matmazel Fransuvaz, türlü zorluklarla cenazeyi kaldırdıktan üç gün sonra öldüğünde, arkasında bıraktığı mektupta Müslüman dinini seçtiğini Eski Türkçe harfleriyle yazmıştır (483). Acaba bu mektubun yazılmış olması, kimsenin gömmek istemediği Zerrin’in gördüğü kötü muameleden kaçınmak için Matmazel Fransuvaz’ın kullandığı bir strateji olabilir mi? Bu alt bölümün başında değinildiği üzere (83), Nezihe Muhiddin de Brontë Kardeşler gibi zorba dinî güçlerle mücadele etme konusunda bir eleştiri getiren romanını uzlaştırmacı bir sonla bitirmek istemiş olması mümkün mü? Nükhet Sirman’ın “Nezihe Muhiddin’i Tanımak” adlı yazısında ifade ettiği gibi, bu yazarın romanlarında İslamiyet’i övdüğünü yönündeki görüşü (xix) bu durumda tartışılır.

Benliğim Benimdir! romanında Zeynep kendini “kahpe”, “hırsız” ve “katil” olarak nitelendirse de buna rağmen herkesin ona “hanımefendi” olarak hitap ettiğini anlatır: “Her ne ise bütün bunlara rağmen bana hanımefendi diyorlar, kadınlar için daha büyük bir unvan olsa en evvel bana tevcih edecekler. Fakat... ben bir Çerke[z] kızyım, aslı nesli belli olmayan bir Çerke[z] kıızı!...” (57). Zeynep bir kahpe, hırsız

ve katil olmamak için çabalasa da kaderinin böyle olduğunu, maceralarını okuduktan okurların hüküm vermesini istediğini söyler (58). Zeynep kendisine tecavüz eden Paşa'yı hayalinde öldürür: "Evet aziz karilerim, ben fikren bir katil oluyordum!.. Bunun hakiki bir katilden ne farkı vardır? H[â]lbuki ben en âciz bir mahluku incitmeye yüreği kail [razı] olmayan bir insanım..." (90) Paşa'ya hizmet etmesi beklenen Zeynep'i kahpe yerine koyan cariyelik kurumudur. Zeynep, Ferruh'u sürgünden kurtarmak için Jön Türkler'e para bulmak ister ve bunun için de kahpe durumuna düşmekten yararlanmaya karar verir (98). Zeynep, önden parasını alsa da Paşa'yla beraber olmaya yanaşmaz. Böyle bir uzmanlaşmış kadınlık stratejisine başvuran Zeynep kendini bir hırsız gibi hisseder. Buna karşın, romanın sonunda kendini anne olarak niteleyen Zeynep'in şu ifadesi dikkate değer: "Ve ben bütün benliğimi... uğrunda en can acıtan işkencelere göğüs gerdiğim, en giranbaha [paha biçilmez] pırlantalara bir zerresini değişmediğim benliğimi, seve seve ona esir ediyorum!.. Söyleyin aziz karilerim!.. Ben neyim??" (113). Bir dizi pırlanta onu sarhoş ettiği için geceleri odasının kapısını Paşa için açık bıraktığından daha önce bahseden (98) Zerrin'in annelik konusunda söyledikleri, diğer bir deyişle benliğini oğluna esir etmesi o hâlde sorgulanabilir. Romanın başında annesini "esir bir mahluk" olarak yeren (59) Zeynep'in romanın sonunda benliğini seve seve oğluna esir etmek istemesi ve hemen ardından "Söyleyin aziz karilerim!.. Ben neyim??" diye bir soruyla itiraflarını sonlandırması (113), burada bir uzmanlaşmış kadınlık stratejisi olduğunu akla getirir. Cariyeler ve dolayısıyla Cumhuriyet dönemi kadınların kimlikleri genelde annelik rolüyle tanımlanırken, Muhiddin bu karakterin ağzından ataerkil düzenin duymak istediklerini söyler. Üstelik, romanın başında "Acaba akıllı, iradeli, çok zeki miyim?.. Bu hususta biraz mütereddidim" sözleriyle

Zeynep romanda kullandığı uzmanlaşmış kadınlık stratejileri konusunda kuşku doğurmayı çabalar (57).

The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear (Gotik İmgeler: Dehşet, Ürküntü ve Korku Dolu Üç Yüzyıl) başlıklı kitabında Dani Cavallaro'nun, önünde sonunda kadınların etraflarını saran evin duvarlarını kabullenip, bu duvarların sakladıkları "suç ve travmalarla uzlaşmayı öğrendiklerini" söylemesi bu bağlamda önem taşımaktadır (143). Cavallaro'nun da belirttiği gibi, kadınlar duvarların daha zayıf yerlerini keşfetmişlerdir ve hangi tuğlanın saklı bir geçidi ya da bir aralığı açacağını iyi bilirler (143). Nezihe Muhiddin, *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!* romanlarında uzmanlaşmış kadınlık stratejileri aracılığıyla "duvarı nasıl aşacağını" bildiğini göstermektedir. Her ne kadar yazar, *Türk Kadını*'nda kendini "memlekette açık açık kadına hak istemek için ananeleri, telakkileri [görüşleri], senelerin ördüğü zihniyetleri hiçe sayıp sesini gür çıkaran bir kadın" olarak tarif etse de (306), Yaprak Zihnioğlu, *Kadinsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği* adlı kitabında Muhiddin'in 1925'ten sonra değiştiğini söyler (19-20). Zihnioğlu'nun ifade ettiği üzere, Takrir-i Sükûn dönemindeki ağır baskının altında Muhiddin "sözünü eksilt[miş ve] özsansur uygula[mıştır]" (19-20). Nezihe Muhiddin'in eksilttiği sözünü, gotik romanlarında Kemalist rejime getirdiği üstü kapalı eleştirilerle tamamlamak istediği açıktır.

Nezihe Muhiddin'in cariyelerin yaşamını konu aldığı *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!* başlıklı romanları için yapılan bazı değerlendirmelere göre, yazar kimilerince Osmanlı ve "Batılı" sayılanları eleştirerek, Cumhuriyet ideolojisini olumlamaktadır. Ne var ki, Cumhuriyet döneminde eş, anne ve öğretmen kimlikleriyle tanımlanan yeni kadının cinselliğini inkâr etmesi beklenirken, durumu

Osmanlı'daki cariyelerden farklı değildir. "Kadının Gotik Uzamı" adlı alt bölümde, kimsesiz cariyeye evin içinde uygulanan şiddetin anlamları irdelenir. Hoeveler'e göre kadın gotiğinde sıkça rastlanan "ensest, ana katli, baba katli, anne babada sembolik yamyamlık eğilimleri ve taciz edilen çocukların kaçış hayalleri" (188) gibi temaların bu romanlarda da bulunması dikkati çeker. Eve hapsedilen cariyelerin burada gördükleri eğitim karşılığında bir baba figürü tarafından tecavüz edilmeleri, babalık rolünün kötüye kullanıldığını imlemektedir. "Duvarları Aşan Şiddet" başlıklı alt bölümde ifade edildiği gibi, İstibdat döneminde erkek, kadın gibi esir olmakla birlikte, ataerkil düzen kadınla erkeği siyasi anlamda birbirine eşit görmez. Üstelik, toplumun kadın ve erkekte ahlak bakımından aynı beklentisi yoktur: *Sus Kalbim Sus!* romanında eve hapsedilen Zerrin'in cinselliğini inkâr etmesi istenir. Özel hayatı denetim altında tutulan, Avrupa hayranı Zerrin'in aksine, eğitimini tamamladığı Amerika'dan aktris olarak İstanbul'a dönen Esmâ özgür bir hayat yaşar. Muhiddin böylece Cumhuriyet'in benimsediği eğitilmiş ve meslek sahibi yeni kadının kimliğine ilişkin eleştirisini getirmektedir. "Kadının Uzmanlaşması" adlı son alt bölümde söz konusu romanlarda cariyenin "uzmanlaşmış kadınlık" stratejileriyle ataerkil düzeni alt etmesi sorunsallaştırılır. *Benliğim Benimdir!* romanında kendisine biçilen rolleri başarıyla uygulayan Zeynep'in romanın sonunda benliğini oğluna esir etmesi gibi, *Sus Kalbim Sus!* romanında da Matmazel Fransuvaz'ın din değiştirmesi bu tür stratejilerden sayılabilir. Aynı şekilde, Cumhuriyet döneminde edebiyattan millî kimliğin inşasına hizmet etmesi, bunun için belki de Osmanlı'yı ya da başka milletleri yermesi beklenirken, Nezihe Muhiddin yeni kadına getirilen kısıtlamaları ve dayatmaları üstü kapalı olarak eleştirmenin yolunu bulur.

SONUÇ

Tanzimat dönemiyle birlikte gerçekçiliğe ağırlık verilmesi, Türk edebiyatında az sayıda gotik yapıtın üretilmesine neden olmuştur. Mevcut gotik yapıtlarda özgünlüğün göz ardı edilmesini de yine gerçekçi edebiyatın etkisine bağlamak mümkün. Bu çalışma, Nezihe Muhiddin'in *İstanbul'da Bir Landru* (1934), *Benliğim Benimdir!* (1929) ve *Sus Kalbim Sus!* (1944) adlı üç romanındaki gotik öğeleri irdelleyerek, yazarın özgünlüğünü ortaya koymayı amaçlar. 1924-1927 yılları arasında Türk Kadın Birliği'yle kadının siyasi ve sosyal hakları için mücadele veren Muhiddin'in muhalif kimliği dikkate alındığında, sözü edilen üç romanında "Batılı'yı" ya da Osmanlı'yı eleştirip, Cumhuriyet'i yücelten okumalara farklı bir bakış açısı getirmek mümkün. Öyle ki, Nezihe Muhiddin, tezin "Gotik: Türk Edebiyatında Bir İstisna" başlıklı birinci bölümünde belirtildiği gibi, Mise'in ifadesiyle genel bir yanılgıyla "gerçeklerden kaçan bir edebiyat türü" (32) olarak bilinen gotik gelenekle iktidarın eleştirisini yapmıştır.

İstanbul'da Bir Landru romanı için yapılan çoğu değerlendirmeye göre, Muhiddin yabancılara âşık olmak ve "Batılılaşma'nın" etkisiyle geleneklerden uzaklaşmak konularında okurlarını uyarmaktadır. Tezin "Prenses Nazlı'nın Gotik Macerası: *İstanbul'da Bir Landru*" başlığını taşıyan ikinci bölümünde Byronik kahraman, ölüsevicilik ve aradalık olmak üzere üç gotik unsurun Prenses Nazlı'nın macerasına nasıl yön verdikleri irdelenmektedir. Geçmişe özlemi aktaran bu üç gotik unsur, Dani Cavallaro'nun ifadesiyle "bireye karşı duyulan korku[dan]" çok, modernleşmenin yarattığı karmaşada "bireyin duyduğu korku[nun]" (49) ifadeleridir.

Prenses Nazlı her ne kadar Nils’le eşit olmaya çalışsa da bu maceranın sonunda kendisine biçilen “çocuk” kadın rolünü kabul etmek zorunda bırakılır. İktidar sahibi olduğu bir geçmişe özlem duyan Prenses Nazlı, “çocuk” sayılan Cumhuriyet kadınının şimdiki zamanla ilgili korkularını ifade etmesine imkân tanıyacaktır.

“Cariyelerin İktidarla Gotik Mücadeleleri: *Benliğim Benimdir!* ve *Sus Kalbim Sus!*” adlı üçüncü bölümde, bu iki romanı salt Osmanlı’nın bir eleştirisi olarak gören ve doğrudan ya da dolaylı olarak Cumhuriyet ideolojisini yücelten okumalar sorgulanmaktadır. Kimsesiz cariyeler hem evin içinde gücünü kötüye kullanan baba figürünün şiddetine, hem de evin dışından özel hayatlarını denetleyen ataerkil düzenin baskısına maruz kalırlar. İstibdat döneminde her ne kadar erkek de esir durumuna düşse de, kadının siyasi anlamda etkin olamaması, onu erkeğe kıyasla daha yoksun hale koyar. Bu romanlarda cariyenin şiddetle başa çıkması için tek çaresi, kendisine biçilen rolleri en iyi şekilde oynaması, diğer bir deyişle Hoeveler’in deyişiyle “kadınlıkta uzmanlaşması[dır]” (40). Muhiddin, bu iki romanda Osmanlı’da kadının durumunu yermekle kalmaz, yine Cavallaro’nun gotik yapıtlarla ilgili saptamasında görüldüğü üzere, “eskinin kötü şöhretini devam ettiren yeni rejimi” (142) de eleştirmektedir.

Bu çalışma, modernleştirme projesiyle Cumhuriyet döneminin aslında gotik edebiyatı üretimine uygun koşulları sağladığını açıkça ortaya koymaktadır. Nezihe Muhiddin romanlarındaki gotik kahramanlar aracılığıyla, Cumhuriyet döneminde yeni kadını eş ve anne rolleriyle tanımlayıp onu çocuklaştıran ataerkil düzeni ve Kemalist iktidarı eleştirmiştir. Türk edebiyatında kadın gotiğine bir adım sayılabilecek bu tezin, gotik gelenekten yararlanan başka yazarların yapıtlarını incelemek için bir açılım sunmaktadır. Ömer Türkeş’in “Korkuyu Çok Sevdik Ama

Az Ürettik” yazısında yer verdiği “Türk Romanından Korku ve Gerilim” başlıklı listedeki (16) roman yazarlarının arasında kadın yazarlarının sayısı da dikkate değer. Acaba Türk edebiyatında Nezihe Muhiddin gibi, ataerkil düzenin beklentilerine göre davranıp, istediklerini elde eden “kadınlıkta uzmanlaşmış” başka yazarlara rastlamak mümkün mü?

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Arat, Zehra F. “Kemalizm ve Türk Kadını”. Hacımiraçoğlu 51-70.

Baykan, Ayşegül ve Belma Ötüş-Baskett, yay. haz. *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını 1931*. Tarih-Politika Dizisi 22. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

Baykan, Ayşegül. “Nezihe Muhittin’de Feminizmin Düşünsel Kökenleri”. Baykan ve Ötüş-Baskett 15-38.

Berktaş, Fatmagül. “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”. Hacımiraçoğlu 1-11.

Botting, Fred. *Gothic*. Londra ve New York: Routledge, 1996.

Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Londra ve New York: Continuum, 2002.

Coşar, Seda. “The Reflections of the Ottoman-Turkish Feminism on the Literary Works of Nezihe Muhittin”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2006.

Davenport-Hines, Richard. Giriş. *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*. Çev. Hakan Gür. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005. 11-24.

Doğan, Zühal. “Nezihe Muhiddin Bütün Eserleri”. *Varlık* 1194 (Mart 2007): 12-14.

- Downing, Lisa. *Desiring the Dead: Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*. Oxford: University of Oxford, 2003.
- Durakbaşı, Ayşe. “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve ‘Münevver Erkekler’”. Hacımiraçoğlu 29-50.
- Enginün, İnci. “Kadın Yazarlar”. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.
- Erdoğan, Türkân. “Nezihe Muhittin’in Romanlarında Kadın ve Sosyal Değişme”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1998.
- Gross, Louis. “Surpassing Loves”. *Redefining the American Gothic: From Wieland to Day of the Dead*. Ann Arbor ve Londra: UMI Research Press, 1989. 53-63.
- Güç, Hüseyin. “Nezihe Muhittin’in Hayatı ve Romanları Üzerinde Bir İnceleme”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, 2001.
- Hacımiraçoğlu, Ayşe Berktaş, ed. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. Bilanço 98 Yayın Dizisi. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1988.
- Hale, Terry. “French and German Gothic: The Beginnings”. Hogle 63-84.
- Hoeveler, Diane Long. *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1998.
- Hogle, Jerrold E., ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hurley, Kelly. “British Gothic Fiction, 1885-1930”. Hogle 189-207.
- Kadıoğlu, Ayşe. “Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları”. Hacımiraçoğlu 89-100.

- Kern, Stephen. "Cinsellik". *Nedenselliğin Kültürel Tarihi: Bilim, Cinayet Romanları ve Düşünce Sistemleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 213-268.
- Lamartine, Alphonse de. "Le Lac" (Göl). Çev. Yaşar Nabi Nayır. *Türk Dili* 322 (1 Temmuz 1978): 187-89.
- Lutz, Deborah. *The Dangerous Lover: Gothic Villains, Byronism, and the Nineteenth-Century Seduction Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- Malchow, H.L. *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Milbank, Alison. "The Victorian Gothic in English Novels and Stories, 1830-1880". *Hogle* 145-165.
- Mise, Raymond W. *The Gothic Heroine and the Nature of the Gothic Novel*. New York: Arno Press, 1980.
- Muhiddin, Nezihe. *Benliğim Benimdir!*. *Nezihe Muhiddin Bütün Eserleri* 1. Haz. Yaprak Zihnioğlu. Mor Kitaplık-Kadın Tarihi ve Eserleri Dizisi 1. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006. 55-113.
- . *İstanbul'da Bir Landru*. *Nezihe Muhiddin Bütün Eserleri* 1. Haz. Yaprak Zihnioğlu. Mor Kitaplık-Kadın Tarihi ve Eserleri Dizisi 1. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006. 293-336.
- . *Sus Kalbim Sus!*. *Nezihe Muhiddin Bütün Eserleri* 3. Haz. Yaprak Zihnioğlu. Mor Kitaplık-Kadın Tarihi ve Eserleri Dizisi 3. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006. 389-485.
- . *Türk Kadını*. *Nezihe Muhiddin Bütün Eserleri* 4. Haz. Yaprak Zihnioğlu. Mor Kitaplık-Kadın Tarihi ve Eserleri Dizisi 4. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006. 299-401.
- . "Türk Kadınları Mebus Olmak İstiyorlar". *Nezihe Muhiddin Bütün Eserleri* 4. Haz. Yaprak Zihnioğlu. Mor Kitaplık-Kadın Tarihi ve Eserleri Dizisi 4. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006. 279-80.

- Namık Kemal. “Mukaddime-i Celâl”. *Celeddin Harzemşah*. Yay. Haz. Oğuz Öcal. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005. 31-76.
- Ötüş-Baskett, Belma. “Nezihe Muhittin’in Romanları”. *Baykan ve Ötüş-Baskett* 39-58.
- Özkaracalar, Kaya. “Türkiye’de Gotik”. *Gotik*. İstanbul: L&M Yayınları, 2005. 62-78.
- Schmitt, Cannon. *Alien Nation: Nineteenth-Century Gothic Fictions and English Nationality*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. “The Structure of Gothic Conventions”. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York ve Londra: Methuen, 1986. 9-36.
- Sirman, Nükhet. “Nezihe Muhiddin’i Tanımak”. *Nezihe Muhiddin Bütün Eserleri* 1. Haz. Yaprak Zihnioglu. Mor Kitaplık-Kadın Tarihi ve Eserleri Dizisi 1. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006. xv-xx.
- Thomas, Ardel. “Thieves at the Dinner Table: Queer, Racial and National Amalgamations in Wilkie Collins’s *The Moonstone*”. *Fictions of Unease: The Gothic from Otranto to The X-Files*. Ed. Smith ve diğer. Bath: Sulis Press, 2002. 84-99.
- Tracy, Ann Blaisdell. *Patterns of Fear in the Gothic Novel 1790-1830*. New York: Arno Press, 1980.
- Tropp, Martin. *Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)*. Jefferson, Kuzey Carolina ve Londra: McFarland, 1990.
- Tuğcu, Emine. “Türk Romanında Korkunun İzlerini Sürerken”. *Varlık* 1213 (1 Ekim 2008): 3-7.
- Tuncor, Ferit Ragıp. “Kadın Romancılarımız: Nezihe Muhittin Tepedelenligil”. *Yeni Defne* 173-74 (Ağustos-Eylül 1996): 19-21.

- Türkeş, Ömer. “Korku Türünde İnsan Özgü Çok Şey Bulmak Mümkün”. *Hürriyet Gösteri* 292 (Kış 2007-2008): 118-119.
- . “Korkuyu Çok Sevdik Ama Az Ürettik”. *Radikal Kitap* (18 Kasım 2005): 16-17.
- Ty, Eleanor. *Empowering the Feminine: The Narratives of Mary Robinson, Jane West, and Amelie Opie, 1796-1812*. Toronto, Buffalo ve Londra: University of Toronto Press, 1998.
- Williams, Anne. “The House of Bluebeard: Gothic Engineering”. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1995. 38-48.
- Yeğenoğlu, Melda. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Zihnioğlu, Yaprak. *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*. Metis Kadın Araştırmaları 16. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

ÖZGEÇMİŞ

Nilüfer Yeşil, 1974 yılında A.B.D.'nin Chicago kentinde doğdu. Ailesiyle on yaşında Türkiye'ye yerleşen Yeşil, orta öğretimini T.E.D. Ankara Koleji Vakfı Özel Lisesi'nde tamamladı. Boğaziçi Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü'nden 1995 yılında mezun oldu ve 1997 yılında bu bölümden yüksek lisans derecesini aldı. 1998 yılında Bilkent Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı ve Amerikan Kültürü ve Edebiyatı, İngiliz Dili ve Edebiyatı ve Uygulamalı İngilizce-Türkçe Çevirmenlik gibi çeşitli bölümlerde ders verdi. Yeşil, 2004 yılında Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başladı. 2006 yılında Atılım Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü'nde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalıştı. Bilkent Üniversitesi İngiliz Dili Meslek Yüksekokulu'na bağlı Uygulamalı İngilizce-Türkçe Çevirmenlik Bölümü'nde Yeşil, 2007'den beri bölüm başkanı olarak görev yapmaktadır. Şimdiye kadar *Millî Folklor*, *TÖMER Çeviri Dergisi* ve *The Turkish Pen* dergilerinde yazıları ve çevirileri yayımlandı.